

Giovanni Bianca

# SCRITTI MINORI

(1945-1970)

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

N.S. a. XXXVI n. 1-2

GENNAIO-DICEMBRE 1983



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DI CATANIA

1983

# **SICVLORVM GYMNASIVM**

**RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**

**Direttore**

**GIUSEPPE GIARRIZZO**

**N.S. a. XXXVI n. 1-2**

**GENNAIO-DICEMBRE 1983**

Giovanni Bianca

**SCRITTI MINORI**  
(1945-1970)

**SICVLORVM GYMNASIVM**

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

N.S. a. XXXVI n. 1-2

GENNAIO-DICEMBRE 1983



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DI CATANIA

1983





## PREMESSA

Non senza difficoltà la mia generazione, incalzata dalle delusioni e dalle speranze, viene facendo i conti con la cultura «tra le due guerre» e la generazione dei suoi padri. Ogni riflessione, ogni memoria riporta l'attenzione agli anni '30 e costringe a prendere atto della densità di quella esperienza, di quanto radicalmente in quegli anni anche in Italia — anche sotto il regime fascista — siano cambiati i problemi, il modo di considerarli e la ricerca di soluzioni, ora che la «grande crisi» aveva insieme rivelato e prodotto una società nuova, non tutta positiva e «legittima» ma non prima percepita e giudicata nei rapporti interni, nei valori. L'ieri e l'oggi trovarono negli anni '30 uno spartiacque.

Considerazioni generali ma non ancora ovvie, che faccio rileggendo i primi scritti di Giovanni Bianca. E mi pare di avvertire, sotto la scrittura sempre limpida e persino disadorna, una tensione che interpreta in modo vieppiù esplicito l'urgenza di trovar posto allo «stato sociale» in un progetto di nuovo liberalismo. Lettore pregiudicato, non sono certo un buon suggeritore di letture coeve attraverso le quali cogliere la specificità della proposta teorica di Bianca, la critica dell'individualismo liberale che fu tema del dibattito europeo e americano degli anni '30, o la ricerca appassionata di modelli.

Al pari di L. Strauss in Inghilterra e di N. Bobbio in Italia, Bianca rivisita per essi — con proprie ragioni, ma con domande affini — la vicenda intellettuale di Hobbes: e il contatto con questa antropologia pessimistica, e con la tensione etica di quella polemica e di quella riflessione, opera non solo a livello

dei concetti e dei problemi bensì come revulsivo critico nei confronti di tentazioni nazionalistiche o di «sociologie dell'azione». Quando, in anni ormai lontani, mi accadde di seguire le lezioni di Giovanni Bianca, e non mi erano chiare le sue fonti o la sua formazione; la percezione di quella opzione «razionalistica» (un razionalismo a tratti preilluministico) fu l'indicazione più chiara e il motivo più certo di adesione.

Ma gli scritti qui raccolti non esauriscono la loro suggestione nell'efficacia «storica», nel loro essere documento di un'intelligenza aperta, e di una coscienza partecipe. Ripropongono, a mio avviso, in modo persuasivo uno dei nodi del moderno problema del «potere», il rapporto costantemente rivisitato tra libertà (individuale) e socialità (nella accezione «laica» del termine). Averlo fatto con semplicità non basta a renderlo semplice: resta una impagabile lezione di rettitudine, e un messaggio magistrale.

Giuseppe Giarrizzo

## SUL CONCETTO DI POESIA NEL PENSIERO DEL VICO

È noto che fra le varie interpretazioni che si sono date del pensiero del Vico a riguardo del problema estetico, quella che ha trovato i maggiori consensi e che ha avuto la più vasta diffusione è l'interpretazione del Croce. Il Croce definisce il Vico come «il rivoluzionario, che ... intendendo in modo nuovo la fantasia, penetrò l'indole vera della poesia e dell'arte, e scoperse, per così dire, la scienza estetica». <sup>1</sup> Il Vico fa della poesia «un periodo della storia dell'umanità; e, giacché la sua è storia ideale, i cui periodi non sono fatti contingenti ma forme dello spirito, ne fa un momento della forma ideale dello spirito, una forma della coscienza». La poesia, nello sviluppo delle attività spirituali, costituisce il «grado fantastico, ma fornito di valore positivo».

«Il grado fantastico» (così continua il nostro autore) «è affatto indipendente e autonomo rispetto a quello intellettuale. L'intellettività non solo non gli può aggiungere alcuna perfezione, ma riesce solamente a distruggerlo». <sup>2</sup>

«La linea divisoria fra arte e scienza, fantasia e intelletto», (si legge un poco più avanti) «è da parte del Vico segnata profondissima». <sup>3</sup>

Tutta l'importanza della Scienza Nuova nei confronti del problema estetico sta, secondo il Croce, nella scoperta della fan-

---

<sup>1</sup> V. *Estetica*, Bari, 1909, pag. 249

<sup>2</sup> V. op. cit., pag. 250

<sup>3</sup> V. op. cit., pag. 253

tasia come primo momento dell'attività spirituale, come momento ideale, s'intende, perchè, nel suo più vero significato, la «grande opera del Vico» è una Filosofia dello spirito, che espone i momenti ideali di questo». <sup>4</sup>

Ora noi non dobbiamo dimenticare che dal punto di vista della concezione idealistica «interpretazione» del pensiero di un autore significa sempre, da parte di colui che appunto lo interpreta, svolgimento, inveroamento, superamento; significa un accoglimento delle istanze positive che l'autore pone insieme con l'abbandono o almeno una correzione e una trasformazione di tutto ciò che non si accorda con quelle istanze da lui stesso poste e che costituisce l'aspetto per così dire negativo del suo pensiero. E il Croce infatti, mentre individua nel pensiero del Vico le scoperte e le rivelazioni che abbiamo viste, si preoccupa di dirci tutto quello che in esso c'è che va respinto o almeno corretto: si preoccupa in altre parole di inverare e superare nell'atto stesso di accoglierlo il pensiero del suo autore. Un primo punto che bisogna correggere e superare è la «confusione» che il Vico fa tra «storia concreta e filosofia dello spirito», confusione che lo porta a concepire la prima fase ideale dell'attività spirituale come un'età determinata della storia nella quale tutto sia dominato dalla fantasia. L'altro punto, anch'esso importante, riguarda gli universali fantastici, il cui concetto il Croce respinge come un concetto ibrido e contraddittorio; in questa maniera contraddittoria li presenta lo stesso Vico, il quale un poco pare che li concepisca come «universali imperfetti (concetti empirici o rappresentativi, come poi vennero chiamati)», mentre «l'individualizzazione di essi è così energico, la loro natura a filosofica è così accentuata, che il significato puramente fantastico di essi si può dire prevalente». <sup>5</sup>

In poche parole il Croce vede nell'estetica del Vico una anticipazione della sua estetica e in tale senso essa deve essere intesa e, dove occorra, integrata, corretta e superata.

Ora nessuno può negare a un pensatore il diritto di acco-

---

<sup>4</sup> V. op. cit., pag. 255

<sup>5</sup> V. op. cit., pagg. 263-4

gliere, del pensiero di un altro pensatore, quegli elementi, quegli spunti, quegli accenni che si accordano con la sua concezione, e di respingere tutto ciò che contrasta con essa. Ma se si parla di «interpretazione», anche se questa venga intesa al modo idealistico di invero e superamento, è necessario tuttavia che le esigenze e i motivi fondamentali del pensiero dell'autore che si interpreta non vengano negati e sostituiti con altri sostanzialmente estranei al pensiero di quell'autore. Ora il problema che noi vogliamo porci è proprio questo: si può vedere veramente nella concezione del Vico riguardo all'arte una ispirazione sostanzialmente identica a quella che anima il pensiero crociano? Questo è il punto da discutere.

Secondo la concezione del Croce l'attività fantastica, l'attività cioè che presiede alla produzione estetica, è una attività autonoma nei confronti di tutte le altre attività dello spirito. Questa «autonomia» significa che l'attività fantastica è mossa da una esigenza e da una finalità sue proprie, distinte, cioè sostanzialmente diverse per la loro natura, dalle esigenze e dalle finalità che sono proprie dell'attività logico-conoscitiva, dell'attività economica e di quella morale. La sola esigenza che anima l'attività intuitiva è quella che lo spirito sente di rappresentare a se stesso il suo mondo interiore, di acquistarne a questo modo coscienza. Nessun'altra esigenza accompagna e mette in moto questa attività, nessun'altra esigenza lo spirito sente e cerca di soddisfare quando si muove in essa: non si pongono ancora problemi di ricerca della verità, problemi utilitari, problemi morali, o di altra natura che possano essere: la sola esigenza che lo spirito sente è quella di rendere trasparente a se stesso il contenuto della propria coscienza.

Il significato essenziale della «distinzione» fra le varie attività non sta nel fatto che le realizzazioni dell'una sono diverse, sia pure in modo sostanziale, da quelle dell'altra, ma nel fatto che l'esigenza che le muove è diversa. Se la distinzione riguarda le realizzazioni saremmo, in fondo, sempre nella posizione di Hegel; la vera novità del Croce rispetto ad Hegel sta nell'avere posto la distinzione fra le attività nelle esigenze che le animano e che esse cercano di soddisfare. Anche Hegel distingue nettamente la natura dell'arte da quella della filosofia: le caratteristi-

che dell'una sono bene differenziate nei confronti delle caratteristiche dell'altra; resta però il fatto che l'esigenza che muove l'arte e che questa cerca di soddisfare è la stessa esigenza che muove la filosofia e che questa tende a soddisfare; per cui la differenza fra l'una e l'altra attività è differenza di un meno rispetto a un più, di un imperfetto rispetto a un perfetto, e l'attività estetica deve alla fine cedere il posto all'attività filosofica che meglio soddisfa quell'esigenza che è comune ad entrambe. La originalità del Croce rispetto ad Hegel sta nell'avere affermato che non si tratta qui di una differenza di realizzazioni, di risultati diciamo così, ma di una differenza fra le esigenze che le varie attività tendono a soddisfare: l'arte e la filosofia (per rimanere al punto che qui maggiormente ci interessa) si «distinguono» veramente perchè mentre la filosofia cerca la verità, l'arte cerca qualche cosa di sostanzialmente diverso dalla verità e che la filosofia non è in grado di fornirle in alcun modo; non si distinguono per il fatto che nella ricerca della verità una attività resta diciamo a mezza strada in quanto la coglie in modo imperfetto mentre l'altra arriva pienamente allo scopo cogliendo questa verità nella sua forma perfetta e adeguata. E la «autonomia» dell'attività estetica nei confronti dell'attività filosofica e poi di tutte le altre attività, sta proprio nella diversità dell'esigenza che essa pone rispetto alle esigenze poste dalle altre attività, esigenza che essa sola è in grado di porre e di soddisfare. L'attività fantastica ha una sua propria esigenza distinta da quella dell'attività filosofica; questa esigenza essa ed essa sola è in grado di soddisfare, e in modo perfetto e adeguato, e l'attività filosofica niente può aggiungere o perfezionare a riguardo.

Tutto questo spiega e rende naturale il fatto della coesistenza delle varie attività: appunto perché i fini dell'una sono distinti dai fini dell'altra, e nessuna di esse può soddisfare quelli che sono i fini di un'altra attività, nessuna perciò può assorbire e risolvere in sé l'altra, ma tutte debbono essere sempre presenti nella vita dello spirito se questa deve realizzarsi nella totalità dei suoi aspetti.

Ora possiamo noi vedere nel pensiero del Vico una anticipazione di questo concetto della distinzione così come abbiamo cercato qui di precisarlo? Perchè proprio questo concetto deve

essere anticipato se in Vico vogliamo vedere un precursore dell'estetica crociana. Se nel pensiero del Vico si comincia, sia pure confusamente, a delineare questo concetto di una esigenza diversa, sua propria, che l'attività fantastica pone e che cerca di soddisfare, allora possiamo parlare di una anticipazione della concezione crociana; ma se si tratta solo di una differenza nelle realizzazioni dell'attività fantastica rispetto alle realizzazioni delle altre attività, allora manca nella concezione del Vico quel punto che è invece essenziale nella concezione crociana.

A questo riguardo dobbiamo dire che il pensiero del Vico rimane un po' oscuro, anche perchè a volte è contraddittorio, e soprattutto poi è lacunoso: tutto questo perchè il problema suo non era quello di definire la natura della poesia quanto quello di studiare le caratteristiche dell'uomo primitivo. Ma se c'è un fatto che si può affermare con sicurezza, perchè il Vico lo dichiara e lo ripete continuamente, in un modo che non può dare luogo ad equivoci e che non viene mai contraddetto neppure implicitamente, è che l'attività «poetica» (come egli la chiama) è spinta da una ricerca della verità. L'uomo cerca la verità e tutte le sue costruzioni «poetiche» non sono altro che forme di spiegazione e di comprensione della realtà circostante. Se le realizzazioni, se i risultati sono così diversi da quelli raggiunti poi dalla ragione «spiegata» non è perchè qui si cercava qualche cosa di diverso, ma solo perchè i mezzi impiegati per raggiungere lo scopo, che è sempre lo stesso qua e là, sono ancora insufficienti e inadeguati.

Questo è il punto da stabilire. Perchè se l'attività fantastica è mossa e tende a soddisfare la stessa esigenza che tende a soddisfare l'attività razionale, e cioè la ricerca della verità, solo che per povertà di mezzi la soddisfa in un modo imperfetto e inadeguato, allora è più facile vedere nel Vico un'anticipazione del pensiero hegeliano che non di quello crociano; l'affermata autonomia dell'attività estetica nei confronti dell'attività razionale e l'idealizzazione delle diverse fasi della vita spirituale, concetto questo strettamente collegato con quello, non si può reggere più. Ma ... è meglio procedere con ordine e fondare le nostre affermazioni sui testi del Vico.

Nel Capitolo III del Libro III della prima *Scienza Nuova*

perchè ancora ci si trova in una condizione di inferiorità e di incapacità (come sarà — e lo vedremo — chiarito meglio in seguito). L'uomo che crea queste finzioni non le crea come finzioni, ma convinto che esse siano la verità. La poesia viene definita come «impossibile credibile, perocché ella è impossibile, perchè dà mente al corpo; e nello stesso tempo credibile, tantochè coloro i quali la si finsero, la credettero».<sup>8</sup> Non siamo quindi in una fase in cui non si ponga ancora il problema di distinguere la realtà dalla irrealtà e si senta solo l'esigenza di rappresentarsi le cose, di «intuirle»; il problema qui è quello della verità: solo che esso è risolto in modo insufficiente.

Da quanto abbiamo detto ci sembra risulti in modo chiaro che l'attività poetica non è per il Vico un'attività volta a fini diversi, che tenda cioè a soddisfare esigenze di natura diversa da quelle che tende a soddisfare l'attività conoscitiva (logico-conoscitiva nella terminologia crociana), ma è un'attività invece che tende a soddisfare proprio le stesse esigenze di quest'ultima, che va in cerca cioè della verità delle cose, e che solo si ritiene soddisfatta quando acquista la convinzione di avere raggiunto la verità. È una stessa esigenza quindi che muove le due attività che invece nel Croce si distinguono proprio per la diversità delle esigenze che le muovono e di ciò di cui esse vanno in cerca. Questo porta come conseguenza che non esiste la possibilità di una coesistenza di queste due attività, come invece esiste nel sistema crociano. Se l'attività poetica andasse in cerca di qualche cosa di diverso da ciò di cui va in cerca l'attività razionale (come è nel sistema crociano) allora sarebbe possibile la coesistenza delle due attività, ma poichè l'attività poetica del Vico va in cerca di quella stessa verità della quale va in cerca l'attività razionale, e solo si appaga quando raggiunge la convinzione di averla raggiunta, quando cioè è convinta che quelle sue creazioni sono la verità delle cose, una volta che invece l'uomo ha trovato finalmente la vera verità delle cose e si è accorto che quella che gli sembrava tale è una falsa verità, non è più

---

<sup>8</sup> V. op. cit., pag. 149



legghiamo: «... gli uomini ignoranti delle cose, ove ne vogliono far idea, sono naturalmente portati a concepirle per simiglianza di cose conosciute, ed ove non ne hanno essi copia, l'estimano dalla loro propria natura, e perchè la natura a noi più conosciuta sono le nostre proprietà, quindi alle cose insensate e brute danno moto, senso e ragione; che sono i lavori più luminosi della poesia: ed ove queste proprietà loro non soccorrano, le concepiscono per sostanze intelligenti, che è la nostra propria sostanza umana, che è 'l sommo artificio della poetica facoltà ...»<sup>6</sup>

Qui appare chiaro (o ci sembra) che l'esigenza alla quale soddisfa la poesia è un'esigenza di carattere conoscitivo. L'uomo cerca la verità intorno alle cose e, nella sua ignoranza, le spiega così come può. Si tratta di una forma di spiegazione delle cose, di un certo modo di «concepirle».

«Qui si scopre» (continua il nostro autore) «il primo gran principio delle favole poetiche, in quanto elleno sono caratteri di sostanza corporee, immaginate intelligenti, spiegantine i loro effetti corporei per mezzo delle modificazioni dei nostri animi umani; e se ne addita la prima di tutte, e si determina il tempo in che nacque, che gli umini della bestial solitudine, almeno, come in quello loro stupore, più risentiti, non sappiendo la cagione del fulmine, che essi non avevano giammai innanzi udito, come tanti fanciulli, tutta forza, che spiegavano le loro passioni urlando, brontolando, fremendo-lo che essi non facevano che alle spinte di violentissime passioni-immaginarono il cielo un vasto corpo animato, che urlando, brontolando, fremendo parlasse, e volesse dir qualche cosa».<sup>7</sup>

La favola poetica non sorge per rispondere al gusto di inventare e di raccontare una favola, ma sorge come un modo di spiegare e di concepire la realtà. Se la realizzazione, il risultato cioè, è una favola, questo non avviene perchè ancora il problema della verità o meno delle cose non si è posto e l'uomo è indifferente di fronte alla distinzione fra realtà e irrealtà, ma solo

---

<sup>6</sup> V. Vico, *La Scienza Nuova Prima*, a cura di F. Nicolini, Laterza, Bari, 1931, pag. 147

<sup>7</sup> V. ip. cit., pagg. 147-8

possibile che egli ritorni più a quella, perchè ciò sarebbe un ritornare indietro. E infatti questo ritorno è possibile solo in seguito a un processo di reimbarbarimento, che è appunto un tornare indietro; e allora si ritorna indietro, la verità conquistata sfugge di nuovo dalle mani dell'uomo, e solo così è possibile che egli creda nuovamente ai prodotti della sua immaginazione. Le due condizioni si escludono a vicenda: non possono vivere l'una accanto all'altra e distinguersi solo idealmente: esse appartengono a due fasi diverse dello svolgimento dalla vita dell'uomo.

Ora la prova manifesta che l'attività poetica ha come suo obiettivo quello di raggiungere la verità delle cose, e che solo per la sua incapacità non riesce nel suo intento, si ha nella formazione dei cosiddetti «universali fantastici». Questi sono definiti dal nostro autore come «certi generi fantastici (ovvero immagini, per lo più di sostanze animate o di dèi o d'eroi, formate dalla loro fantasia), ai quali riducevano tutte le spezie o tutti i particolari a ciascun genere appartenenti; appunto come le favole de' tempi umani, quali sono quelle della commedia ultima, sono i generi intelligibili, ovvero, ragionati dalla moral filosofia, de' quali i poeti comici formano generi fantastici (ch'altro non sono l'idee ottime degli uomini in ciascun genere), che sono i personaggi delle commedie». <sup>9</sup>

Ma vediamo meglio qual è il processo attraverso il quale si arriva all'universale fantastico per potere intendere quale è l'esigenza alla quale questa creazione 'poetica' tende a soddisfare. «... I primi uomini», (dice il nostro autore) «come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti». Per questo gli antichi egizi «fantasticarono» Mercurio Trimegisto: «perchè non sapevano astrarre il gener intelligibile di 'sappiente civile'». «Quest'ultima dignità», conclude il nostro autore «in seguito dell'antecedenti, è il principio delle vere allegorie poetiche, che alle favole davano

---

<sup>9</sup> V. op. cit., pagg. 28-9

significati univoci, non analoghi, di diversi particolari compresi sotto i loro generi poetici: le quali perciò si dissero '*diversiloquia*', cioè parlare comprendenti in un general concetto diverse spezie di uomini o fatti o cose». <sup>10</sup>

Il processo attraverso il quale si arriva alla creazione degli universali fantastici è, come è troppo evidente, un processo di natura logica; esso tende a soddisfare un'esigenza di natura logico-conoscitiva proprio nel senso crociano dell'espressione: l'esigenza cioè di passare dalle cose particolari al concetto universale che tutte le comprende in sé. La 'poesia' è anche qui un'attività che si muove in cerca della verità, anche se non riesce a raggiungerla nella sua forma perfetta. L'universale fantastico, questo qualche cosa che sta a mezza strada fra la rappresentazione del particolare e il concetto dell'universale, è il segno preciso del significato di questa attività poetica. L'attività poetica non va in cerca del particolare per appagarsi e rimanere soddisfatta di questo; essa va invece in cerca dell'universale, e se non riesce a coglierlo nella sua vera natura ciò avviene solo per una incapacità, per una insufficienza della mente del primitivo. L'incapacità sua consiste nel non sapere astrarre le qualità dalle cose particolari, nel non sapere concepire queste qualità nella loro astrazione, come concetti cioè, e nella necessità in cui di conseguenza si trova di concepirle come concretate in determinati oggetti particolari che sono come il simbolo concreto di quella universalità.

È più facile perciò vedere in questo universale fantastico una anticipazione della concezione hegeliana dell'arte come rappresentazione sensibile dell'idea che non di quella crociana che vede nell'arte la ricerca del particolare come particolare per appagarsi e rimanere soddisfatta di questo.

Il Croce del resto non ha questa pretesa: di vedere cioè nell'universale fantastico un'anticipazione del prodotto della sua attività intuitiva. Ma appunto per questo considera un tale concetto come qualche cosa di ibrido e di contraddittorio, qual-

---

<sup>10</sup> V. op. cit., pag. 91

che cosa da respingere. Ora il modo di ragionare del Croce a questo riguardo contiene quella che si dice una petizione di principio. Egli parte dall'ammissione che l'attività poetica è per il Vico un'attività nettamente distinta, non solo nei suoi risultati, ma anche nelle sue esigenze, dall'attività logico-conoscitiva, in quanto quella cerca solo il particolare e questa invece va in cerca dell'universale: si tratta di due attività distinte, mosse da due esigenze anch'esse nettamente distinte. Non esiste una mediazione fra le due attività appunto perchè le due esigenze sono inconciliabili fra loro (mentre nel Vico non sono inconciliabili, come abbiamo cercato di dimostrare, le due esigenze, chè anzi unica è l'esigenza che muove le due attività, ma sono inconciliabili invece le due forme di realizzazione in quanto se non si possiede ancora l'esercizio della piena razionalità bisogna contentarsi delle produzioni poetiche che adombrano a modo loro la verità senza raggiungerla, mentre se si possiede l'esercizio della piena razionalità la verità si presenterà in una forma diversa, cioè nella sua vera forma). Muovendo da questo presupposto è facile concludere che l'universale fantastico è un concetto ibrido e contraddittorio in quanto non soddisfa l'esigenza della particolarità per quel suo simbolizzare, anche se in malo modo, un concetto universale, non soddisfa nemmeno l'esigenza logico-conoscitiva (crocianamente parlando) perchè l'universale non viene da esso presentato nella sua forma perfetta cioè nella sua piena astrazione. Una volta arrivati alla negazione della validità di un tale concetto, questo non può più servire a dimostrare niente in quanto appunto deve essere respinto: non può più servire per dimostrare che alla base dell'attività poetica del Vico si trova un'esigenza di natura logico-conoscitiva.

Se noi invece sfuggiamo al circolo dentro il quale ci chiude questa petizione di principio vedremo nell'universale fantastico la prova evidente del modo in cui il Vico concepisce l'attività poetica dell'uomo ancora priva del possesso della piena ragione: come il risultato, ancora immaturo, di una ricerca della verità intorno alle cose. Allo stesso modo come in Hegel l'arte rappresenta una fase ancora immatura nel processo di razionalizzazione del reale che lo spirito va compiendo per gradi.

«... La sapienza poetica», (dice il nostro autore) che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovette essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie, com'è stato nelle *Degnità* stabilito. Quista fu la loro propria poesia, la qual in essi fu una facoltà loro connaturale (perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti), nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di meraviglia di tutte le cose, che quelli, ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano, come si è accennato nelle *degnità*. Tal poesia incominciò in essi divina, perchè nello stesso tempo ch'essi immaginavano le cagioni delle cose, che sentivano ed ammiravano, essere dèi, come nelle *Degnità* li vedemmo con Lattanzio (...); nello stesso tempo, diciamo, alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria idea, ch'è appunto la natura de' fanciulli, che, come sen'è proposta una *degnità*, osserviamo prender tra mani cose inanimate e trastullarsi e favellarvi come fusser, quelle, persone vive». <sup>11</sup>

Questo passo ci conferma sempre meglio nell'idea che l'attività poetica consiste in un processo di natura logico-conoscitiva. Nella produzione dell'universale fantastico si trattava della ricerca dell'universale che, non potendosi, per insufficienza e incapacità, concepire nella sua pura astrazione, veniva simboleggiato in un oggetto particolare che serviva a significarlo; qui si tratta della ricerca delle 'cagioni' delle cose che per 'ignoranza' venivano poste nella presenza di esseri animati nascosti dietro le cose stesse. Infatti la 'poesia' è una 'sapienza poetica', che fu appunto 'la prima sapienza della gentilità', ed ebbe inizio con una 'metafisica': solo che questa non era 'ragionata ed astratta' ma 'sentita e immaginata'.

Non si tratta perciò di una esigenza diversa quale potrebbe essere quella di soddisfare il gusto della fantasia e del senso e

---

<sup>11</sup> V. op. cit., pagg. 145-6

delle passioni che in questa fase prevalgono nella natura dell'uomo. L'esigenza è sempre la stessa, quella cioè di conoscere e di conseguire la verità, e solo perchè ancora non si possiede l'uso della 'raione spiegata' si ricorre, o dirò meglio vengono a soccorrere la fantasia e il senso che qui cercano di ovviare come possono alla insufficienza della ragione. Le ragioni della ragione (scusate questa maniera di dire) non sono ancora assenti e al loro posto esistono solo le ragioni del senso e della fantasia; quelle ragioni sono invece presenti, come poi nella fase della maturità del genere umano, solo che non essendo ancora sviluppato il 'raziocinio' ed essendo fortissimi invece il senso e la fantasia si cerca di soddisfare a quelle ragioni con i mezzi che queste possono fornire. Ma il risultato, ciò che si realizza, è una concezione, una concezione della quale si è convinti che essa è vera, non è una costruzione che si ammira senza chiedersi se essa sia vera o meno, solo perchè essa soddisfa le esigenze della fantasia. Se ci si ferma a quello che può dare la fantasia è perchè non c'è la possibilità di raggiungere quello che la ragione può dare. È solo per una insufficienza, per una incapacità, che ci si ferma ai prodotti della fantasia, non per una preferenza per essi, quasi che qui non fosse in giuoco il problema della verità ma quello solo di rappresentarsi la realtà, vera poi o falsa che sia questa rappresentazione.

E appunto perchè si tratta di una concezione, di una verità della quale si è convinti, questa visione delle cose può operare sulla condotta dell'uomo e regolare la sua moralità e le leggi civili, e fondare l'autorità dello stato (e non occorre ancora dilungarsi in citazioni a riguardo perchè tutta la Scienza Nuova è sorretta da questo concetto, che cioè la visione di un mondo governato da divinità è il fondamento della prima forma di civilizzazione dell'umanità). La poesia è per l'uomo arretrato una convinzione, e come tale essa è anche un criterio che governa tutta la sua condotta. La poesia perciò investe tutta la vita dell'uomo, la sua attività teoretica come l'attività pratica: non è un'attività che si ponga dei suoi fini specifici e che si soddisfi e si appaghi nel raggiungimento di questi.

L'esame fin qui fatto del pensiero del Vico ci ha condotti alle seguenti conclusioni. La poesia è un'attività volta al raggiungimento della verità. L'esigenza che muove l'attività poetica è quella di raggiungere una concezione del mondo, una spiegazione di tutto ciò che in esso esiste ed avviene. Se le sue realizzazioni sono diverse da quelle che sono proprie poi della 'ragione spiegata' ciò non dipende dal fatto che i problemi dell'una attività siano differenti da quelli dell'altra attività, ma solo dal fatto che l'uomo si trova ancora in una condizione di inferiorità, di incapacità a conseguire una concezione adeguata delle cose. I prodotti della fantasia si qualificano nei confronti di quelli della ragione come prodotti inferiori, come prodotti imperfetti. In questo senso sarebbe più facile vedere nella concezione del Vico un'anticipazione del pensiero hegeliano che non del pensiero crociano; non solo ma la posizione del Vico non sarebbe poi sostanzialmente diversa da quella del pensiero razionalistico del suo tempo che vedeva nella fantasia un'attività inferiore e inadeguata nei confronti dell'attività razionale.

Ma noi abbiamo ammesso il principio che il pensiero del Vico riguardo all'estetica è a volte oscuro e anche contraddittorio, ma soprattutto poi è lacunoso. Di conseguenza anche se quella che abbiamo data ci sembra la più legittima interpretazione di tale pensiero, e quella che più è confortata dall'esame dei testi vichiani, non possiamo non riconoscere che esistono degli elementi che sembrano giustificare l'interpretazione e lo svolgimento che il Croce ha dato del pensiero del nostro autore.

Il Vico considera sì l'attività poetica come un'attività inferiore rispetto all'attività razionale e la cui presenza si giustifica e si spiega solo data appunto la condizione di inferiorità nella quale l'uomo si trova; ma nello stesso tempo non trae da questa premessa la conclusione che allora, una volta raggiunta l'età della ragione la poesia debba cedere il posto alla verità razionale: come avviene appunto nel sistema di Hegel. È vero che la poesia è per il Vico un prodotto specifico delle età di barbarie; però egli non esclude che esista una poesia anche nelle età di piena maturità, e fa spesso accenno a questa poesia e alla sua

presenza perciò in esse. Questo è un punto che non si inquadra e non si accorda con la tesi fondamentale del Vico (da noi ampiamente illustrata e documentata) che la poesia sia un prodotto inferiore dell'attività umana. Noi abbiamo cercato di mostrare la fondatezza di questa tesi ricorrendo ai testi stessi del Vico (e mille altri passi avremmo potuto citare a riguardo, della prima e della seconda Scienza Nuova, tutti concordi nel confermare la stessa cosa); abbiamo meso in luce l'identità dell'esigenza che muove l'attività poetica e quella razionale, e il loro differenziarsi solo per una minore o maggiore capacità di soddisfare a tale esigenza, per cui abbiamo respinto l'interpretazione crociana che vuole affermare la 'distinzione' delle due attività, e la conseguente affermazione della possibilità di una coesistenza di esse e la relativa idealizzazione della loro storia, che invece secondo la nostra tesi deve rimanere una storia cronologica, costituita di fasi che si succedono l'una all'altra in tempi diversi. Ma ecco che la presenza, la persistenza direi della poesia anche nell'età della ragione crea un'incrinatura in tutta la nostra argomentazione e mette in dubbio le conclusioni alle quali siamo arrivati.

Questo fatto sembra dare ragione al Croce; la coesistenza infatti delle due attività non si può spiegare se l'una è soltanto un meno rispetto al più costituito dall'altra, ma solo se l'una risponde a un'esigenza distinta da quella alla quale risponde l'altra.

Se l'attività poetica è solo un meno rispetto al più costituito dall'attività razionale la sua presenza si può giustificare solo in un'età cronologicamente distinta da quella nella quale domina l'attività razionale.

E poi, sempre in questo stesso ordine di idee, c'è un'altra considerazione da fare. Il Vico parla di una poesia 'sublime', parla di poeti 'grandi', tutte espressioni che si accordano male col concetto di una poesia che è soltanto qualche cosa di inferiore e di imperfetto, la cui qualificazione essenziale è quella di essere frutto di ignoranza e di arretratezza da parte di chi la produce. Egli descrive con una certa ammirazione questa capacità creativa dell'uomo primitivo che popola il mondo di una infinità di esseri animati: «... i primi uomini delle nazioni gentili, come fan-



ciulli del nascente gener umano, quali gli abbiamo pur nelle *Degnità* divisato, dalla loro idea criavan le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio: perocchè Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia, e, perch'era corpolentissima, il facevano con una maravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si creavano, onde furon detti 'poeti', che lo stesso in greco suona che 'criatori'». <sup>12</sup> Dove l'«infinita differenza» fra i due modi di creare era il minimo che potesse essere detto da un cattolico così convinto e così ossequioso verso la religione quale era il Vico, mentre già il solo confronto fatto da parte dello stesso e la natura di questa 'infinita differenza' mostra quale alta idea il nostro autore avesse di questa attività poetica.

E quando il Vico parla delle caratteristiche del linguaggio poetico, sebbene queste sianò dovute sempre a imperfezione e a incapacità, usa delle espressioni che ne mettono in luce i pregi, le qualità diciamo così positive.

Quando egli parla della difficoltà per l'uomo evoluto a immaginare la condizione dell'uomo primitivo si esprime così: «Ma, siccome ora (per la natura delle nostre umane menti, troppo ritirata da' sensi nel medesimo volgo con le tante astrazioni di quante sono piene le lingue con tanti vocaboli astratti, e di troppo assottigliata con l'arte dello scrivere, e quasi spiritualezzata con la pratica de' numeri, ché volgarmente sanno di conto e di ragione) ci è naturalmente negato di poter formare la vasta immagine di cotal donna che dicono 'Natura simpatetica' (che mentre con la bocca dicono non hanno nulla in loro mente, perocché la lor mente è dentro il falso, ch'è nulla, né sono soccorsi già dalla fantasia a poterne formare una falsa vastissima immagine); così ora ci è naturalmente negato di poter entrare nella vasta immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano estratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiri-

---

<sup>12</sup> V. op. cit., pag. 146

tualezzate, perch'erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne' corpi: onde dicemmo sopra ch'ora appena intender si può, affatto immaginar gentilezza». <sup>13</sup> Dal quale passo risulta che, mentre rimane fuori discussione la condizione di inferiorità nella quale si crea la poesia, c'è tuttavia nella natura dell'uomo primitivo qualche cosa che con lo sviluppo della civiltà viene a perdersi. Si parla a questo riguardo di un 'troppo' (troppo ritirata, troppo assottigliata), di uomini che non «sono soccorsi dalla fantasia». Come c'è qualche cosa che manca all'uomo dell'età della poesia così c'è qualche altra cosa che manca anche all'uomo dell'età della ragione nei confronti del suo così arretrato antenato.

Nella prima Scienza Nuova si legge: «... gli studi della Metafisica e della Poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocchè quella purga la mente dai pregiudizi della fantasia, questa tutta ve l'immerge, e rovescia dentro: quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola: quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta: quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli, quando si formano più corpulenti: ed in somma quella si studia che i dotti conoscano il vero sceveri d'ogni passione, e perchè sceveri d'ogni passione, conoscano il vero delle cose; questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con machine di perturbatissimi affetti, i quali certamente senza perturbatissimi affetti non l'opererebbero» <sup>14</sup> Dove, mentre si conferma il concetto della poesia come dovuta a una condizione di inferiorità e come qualche cosa che si giustifica ed ha la sua ragion d'essere solo in una condizione appunto di inferiorità («indurre gli uomini volgari ad operare, ecc.»), si mettono anche in luce elementi, positivi, ca-

---

<sup>13</sup> V. op. cit., pag. 148

<sup>14</sup> V. Vico, *La Scienza Nuova Prima*, a cura di F. Nicolini, pagg. 179-80

ratteristiche in sè valide della poesia che nell'età evoluta si vengono a perdere (la robustezza della fantasia, ma soprattutto i concetti definiti 'belli'; e poi quell'espressione 'si diletta', che fa pensare a qualche cosa di apprezzabile in sè che questa produzione inferiore possiede).

E allora, quali sono le conclusioni?

Che l'attività poetica sia mossa da un'esigenza di natura logico-conoscitiva, che essa vada in cerca della verità, e che ciò che essa realizza diventa oggetto di una convinzione, costituisce una concezione della realtà: è un punto questo che dal Vico viene sempre confermato e ribadito, e non c'è passo della prima o della seconda Scienza Nuova dove possa sembrare che esso sia messo in qualche modo in dubbio. D'altra parte questo concetto è fondamentale per tutto il pensiero del Vico riguardo alla condizione dell'uomo primitivo, perchè proprio in quanto quel modo di vedere le cose costituisce una convinzione questa convinzione può agire sugli uomini, educarli, indurli a rispettare le leggi, ad uscire dal loro stato di bestialità per diventare a poco a poco degli esseri civili. Abbandonare questo concetto non si può nemmeno in sede di svolgimento, di inveroamento, di superamento, o altro che si voglia dire, perchè significherebbe negare quello che c'è di essenziale nel pensiero del Vico: allora non si dovrebbe più parlare del pensiero del Vico, ma di una concezione totalmente diversa. Non è legittimo quindi considerare l'attività poetica come un'attività 'distinta' dall'attività logico-conoscitiva (e anche dalle altre attività), come un'attività cioè che abbia esigenze proprie e compiti propri da assolvere, diversi da quelli che svolge l'attività razionale dell'uomo, per cui non solo la possibilità di una loro coesistenza non costituirebbe un problema, ma sarebbe invece conseguenza logica l'ammettere che esse debbano coesistere l'una accanto all'altra se tutte le esigenze dell'uomo debbono essere soddisfatte. Questo punto quindi non crediamo che si possa abbandonare, nè vediamo come si possa qui dare ragione all'interpretazione crociana.

Un altro punto che il Vico non si stanca mai di ribadire e di riaffermare è che questa attività poetica è legata e condizionata da uno stato di arretratezza e di ignoranza. L'uomo immagina tutto quello che immagina per spiegare le cose solo perchè igno-

ra la vera causa di esse; costruisce quelle forme e quelle rappresentazioni perchè non è ancora in grado di vedere chiaro la verità delle cose. Anche questo è un punto fermo nella concezione del Vico e che non si può abbandonare senza svisare il suo pensiero non solo riguardo al problema della poesia ma rispetto alla natura in genere e alla condizione dell'uomo primitivo.

L'attività poetica quindi e i suoi prodotti si qualificano come qualche cosa di inferiore rispetto all'attività razionale e ai suoi prodotti. ma, senza negare questo punto, si può anche ammettere che l'attività e le produzioni poetiche abbiano in sé qualche cosa che nella attività e nelle produzioni della ragione si vengono poi a perdere. La poesia rimane un prodotto inferiore dello spirito di fronte ai prodotti della ragione: essa tuttavia possiede anche degli elementi positivi, qualche cosa che merita di essere apprezzato in sé e che non si ritrova poi nei prodotti della ragione. Questa affermazione non smentisce l'altra che i prodotti dell'attività poetica siano sostanzialmente inferiori a quelli della ragione e che valgano soprattutto come un imperfetto surrogato di quelli in un'epoca in cui la mente dell'uomo non è ancora del tutto sviluppata; e d'altra parte essa è fondata sulle ripetute affermazioni del Vico riguardo agli aspetti positivi della poesia, ai suoi pregi, diciamo così, e sul fatto che secondo il nostro autore la poesia non muore per cedere il posto all'attività razionale (come nel sistema hegeliano), ma continua a vivere anche in epoche di civiltà avanzata.

Senonchè, rimane una difficoltà. Il lavoro più grande della poesia consiste secondo il nostro autore nell'immaginare, dietro le cose e i fatti che cadono sotto i nostri occhi, l'esistenza di una infinità di esseri animati che di quei fatti e di quelle cose sono la causa e la ragione; di credere che la natura che ci sta di fronte sia tutta animata e che viva di una vita simile alla nostra. Il mondo viene popolato di fantasmi che vivono in ogni luogo e che sono concepiti sì a immagine e somiglianza dell'uomo ma come superiori a questo nelle loro capacità e nella loro potenza. L'attività poetica consiste soprattutto nel fingersi tutti questi esseri e nel credere alla realtà di essi. È questo il lavoro più grande e più importante della poesia perchè solo in base a questa convinzione l'uomo è portato ad uscire a poco a poco dal

suo stato di bestialità primitiva, a rispettare le leggi, a frenare e a disciplinare la sua ancora indomita natura. Solo il timore di questi esseri divini (umano-divini sarebbe meglio definirli) può portare l'uomo ad abbandonare a poco a poco la sua condizione di bestione e a passare ad una condizione veramente umana. Ma la possibilità di creare e di credere nell'esistenza di questi esseri nascosti dietro ogni cosa e dietro ogni fatto si fonda e presuppone l'ignoranza delle vere cause delle cose del mondo e l'ignoranza d'altra parte della vera natura di Dio e del vero modo in cui egli opera nel mondo.

Non dimentichiamo che nell'uomo primitivo la poesia è convinzione, è la sua concezione delle cose, la sua 'metafisica'. Come può continuare a reggersi questa convinzione in un'età in cui l'uomo conosce le vere cause delle cose e non concepisce più Dio e la sua azione nel mondo in quella maniera rozza e primitiva? A questi interrogativi il nostro autore non risponde. Se vogliamo spiegarci la presenza della poesia in un'epoca di civiltà dobbiamo immaginare che essa cambi la sua natura e le sue caratteristiche. Ma così andiamo al di là del pensiero del Vico. E il Croce appunto batte questa strada: messo di fronte a quelle insormontabili difficoltà non trova migliore soluzione che quella di modificare la concezione estetica (e non soltanto quella estetica) del Vico, ricavando da essa solo alcuni spunti, alcuni accenni, alcune affermazioni e costruendo sulla base di essi una concezione sostanzialmente diversa. Se noi invece vogliamo rimanere fermi al concetto che il Vico ha della poesia, senza alterarlo nè travisarlo, dobbiamo concludere che, muovendo da questo suo concetto, rimane inspiegabile la presenza della poesia in epoche di evoluzione e di civiltà, presenza che egli tuttavia esplicitamente ammette. Che questo problema non è dal nostro autore affrontato e rimane un punto oscuro nel suo pensiero.



## IL PROBLEMA DELLA FILOSOFIA COME SI PRESENTA OGGI

Il problema della filosofia, dopo tutto quello che ha rivelato e messo in luce la speculazione moderna, si può porre, oggi, nei termini seguenti. Qualunque concezione si possa avere del mondo e della vita, essa deve sempre presupporre, per avere un valore, un criterio della conoscenza del quale si faccia uso e sul quale essa venga fondata.

Ora un criterio della conoscenza non può fondarsi, in ultima analisi, che sul nostro pensiero stesso. Se noi ammettiamo infatti un criterio esterno al pensiero, dobbiamo poi riconoscere che il nostro pensiero lo accetta e lo accoglie perchè lo trova vero. Non lo accoglierebbe se non lo ritenesse tale. Il che presuppone già nel nostro pensiero un criterio per distinguere il vero dal falso, e in base al quale quel criterio esterno viene accettato e riconosciuto per vero.

Il criterio della conoscenza non può trovarsi quindi che nel nostro pensiero: se non lo si trova qui, non ci sarà luogo dove trovarlo mai. Questo significa che tutto il contenuto della nostra conoscenza deriva dal nostro pensiero stesso. Immaginare infatti che il mio pensiero possa ricevere un contenuto dal di fuori allorchè il criterio per giudicarlo si trova in esso soltanto, è frutto di un equivoco. Se il criterio per stabilire quello che c'è di vero o di falso nel contenuto che mi viene dal di fuori, si trova in me, ciò vuol dire che io debbo già conoscere quel contenuto, fin nei suoi minimi particolari, e niente ci può essere in esso che io non conoscessi già per conto mio. Posto il criterio della verità

nel pensiero, tutto il contenuto della nostra conoscenza non può derivare che dal pensiero stesso.

Si tratta ora di determinare quale sia questo criterio della verità che il pensiero non ricava che da se stesso. Ma poichè noi abbiamo stabilito che il criterio della verità non può fornirlo se non il pensiero stesso, e non può essere imposto a quest'ultimo in nessun modo, dobbiamo concludere col dire che è vero ciò che per il pensiero è tale, falso ciò che falso si mostra al pensiero. Vero e falso sono tali in quanto tali sono per il pensiero.

E allora come si spiega l'errore? Come il pensiero asserisce il falso? Come si può affermare che talora il pensiero scambia il falso per vero? Ad essere coerenti bisognerebbe dire che se il pensiero lo ritiene vero, non è più falso, ma vero. Occorre che ci sia un criterio della verità interno allo stesso pensiero, senza di che non esisterebbe nessuna distinzione di vero e di falso, e tutto ciò che è pensato sarebbe, già per definizione, sempre vero. Non basta quindi affermare che il criterio della verità è il pensiero; bisogna dire invece che il pensiero possiede un proprio criterio di verità, per distinguere il vero da ciò che solo apparentemente è tale.

Ora un criterio della verità, interno allo stesso pensiero, non può essere se non la certezza, la evidenza, la convinzione della innegabilità di una cosa. Ciò che appare vero, può anche essere messo in forse, e il pensiero non è costretto ad affermarlo, ma ciò che è vero, non può essere messo in dubbio, non può assolutamente essere negato. Similmente ciò che è falso non deve solo apparire tale, ma deve essere qualcosa che non possa assolutamente essere ammesso, che deve negarsi in ogni modo, è ciò che è assurdo.

Altro criterio interno al pensiero per distinguere il vero dal falso, non può darsi in alcun modo. Se il pensiero non ha la certezza di una cosa, non ne vede la innegabilità, la piena evidenza, è inutile cercare donde e come esso possa attingere un criterio per affermarla come vera, se questa sua affermazione deve avere un valore. Similmente, fino a quando il pensiero non vede la impossibilità, l'assurdità di una cosa, la negazione che esso farà di questa non potrà avere alcun valore.

Il problema della conoscenza sarà così quello di stabilire se



si diano delle affermazioni che abbiano il carattere della piena evidenza, della innegabilità, e quali siano tali affermazioni.

A questo riguardo si presenta una affermazione la quale sembra porsi con quei caratteri da noi ricercati. Se c'è proposizione certa ed evidente, del tutto innegabile, è quella con la quale l'io si afferma a se stesso. Se questa proposizione non è certa ed evidente, nessuna proposizione sarà certa, poichè da quella tutte le altre sono condizionate.

Ora la certezza e la innegabilità dell'io può essere intesa in due sensi che occorre esaminare attentamente.

In un primo senso, si tratta della certezza che io ho di me stesso nel momento stesso in cui penso. È la percezione che io ho di me stesso, e della quale non mi è lecito dubitare nel momento stesso che io la ho. In questo caso, di che cosa sono certo? Io sono certo di me nella momentaneità e nella puntualità del mio percepirmi. Tutto il contenuto del mio essere non è certo così come io son certo di me stesso. Qualunque aggiunta io faccia alla mia affermazione di me stesso, e della quale non posso dubitare in alcun modo, non è tanto certa quanto quella affermazione. Io son certo di me, nel momento e nel punto in cui io affermo tale certezza, ma non sono certo di essere stato o che sarò, o di essere proprio qui, in questo mondo, poichè tutto ciò che mi circonda può essere messo in dubbio. Qualunque determinazione io aggiunga all'io, può essere messa in dubbio; qualsiasi cosa io affermi di questo io, qualunque cosa io dica di essere, non è così certa come è certo l'io.

La certezza che io ho di me stesso non può essere ulteriormente arricchita o determinata. Io non posso uscire dalla momentaneità e dalla puntualità nella quale sono a me stesso senza perdere quella assoluta certezza e quella piena evidenza. Io sono a me stesso. Nient'altro che questo io so. Il valore di questa affermazione io non posso precisarlo senza uscire dalla puntualità nella quale sono, e fuori della quale non c'è più la piena certezza: che cosa significhi quindi il fatto che io sono, che cosa importi e che cosa implichi, che cosa presupponga, tutto questo mi sfugge. L'affermazione dell'io a se stesso, appunto perchè non può uscire dalla sua puntualità senza perdere la certezza, rimane un dato. L'io è certo di se stesso: ma non sa con uguale

certezza che significato abbia e che cosa implichi, nè su che si fondi questo suo io. L'io non potendo uscire dalla puntualità con la quale si pone senza perdere la certezza, non può affermare con piena certezza niente di se stesso, rimane ignoto a se stesso, rimane cioè un dato a se stesso.

Una conoscenza quindi basata sulla semplice percezione che l'io ha di se stesso, non può uscire da una vuota ed indeterminata puntualità, e rimane la certezza di un punto, che così come è visto, è, per l'io, un semplice dato.

In un altro senso la certezza e la innegabilità dell'io sta nel fatto che esso è il presupposto necessario di qualsiasi realtà, di qualsiasi affermazione, di qualsiasi posizione. Ora la certezza con la quale io affermo me stesso non coincide con quella con la quale io so di essere il presupposto innegabile di ogni cosa. Quella è un dato immediato della percezione che io ho del mio essere stesso, questa è il frutto di una matura riflessione sul mondo e sul mio pensiero che lo pensa. Della prima tutti quanti siamo in possesso, dell'altra solo coloro la cui considerazione sul problema della realtà e del pensare sia giunta ad un determinato grado di chiarezza e di profondità.

Precisiamo questo punto. La certezza che io ho di me stesso è, se presa nella sua immediatezza, qualche cosa di anteriore alla posizione di qualsiasi problema. Non è un risultato al quale io giungo dopo un ragionamento: essa è di tale natura che nessun ragionamento, nessuna riflessione può fondare, o, comunque, confermare e avvalorare. Se io potessi (ragionando per assurdo) dubitare di essere nel momento in cui sono (dico di *essere*, non di essere questa o quella cosa), nessun ragionamento, nessuna considerazione di qualsiasi natura, potrebbe ricostituire quella certezza da me perduta.

La certezza dell'io invece in quanto presupposto del reale, è il risultato di una riflessione che me ne fa vedere l'assoluta necessità. Nella prima certezza, essendo essa anteriore ad ogni riflessione e considerazione, non si pone nemmeno il problema della necessità o meno dell'io, il quale rimane appunto perciò un semplice dato. Nell'altra invece è proprio la considerazione della necessità dell'io che mi dà la certezza di questo.

D'altra parte, anche il contenuto delle due certezze è diffe-

rente: la prima ha per oggetto qualcosa di vago e di indefinito, un momento, un punto, che sfugge ad ogni determinazione; la seconda è quella di un io fissato e determinato una volta per sempre come il presupposto necessario di ogni realtà comunque intesa.

Ora dal primo al secondo io non c'è passaggio alcuno. Con tale passaggio noi fissiamo un atto momentaneo e puntuale in un principio considerato come il presupposto di tutta la realtà. Noi ripetiamo sotto altre forme, e con altri termini, lo stesso errore di Cartesio. La critica mossa infatti al «Cogito ergo sum» di Cartesio, come passaggio dall'atto del pensiero ad una realtà metafisicamente intesa, si può con eguale diritto muovere a qualsiasi tentativo di passare dall'io nella sua momentanea puntualità all'io come presupposto di tutta la realtà, fissato e sostantivato una volta per sempre. Nè vale dire che anche questo io non è un fatto, ma un atto, poichè un atto fissato una volta per sempre come il presupposto necessario di tutte le cose è, comunque, una realtà metafisica, qualche cosa che si pone una volta per sempre. Noi, nella percezione immediata che abbiamo di noi stessi cogliamo l'io in atto, nella puntualità e nella momentaneità di questo atto, non vediamo ancora quest'ultimo come il presupposto necessario del tutto, non sappiamo ancora che tale atto è il principio eterno a cui ogni realtà, comunque concepita o immaginabile, è sempre legata, e che sta al di sopra della contingenza come qualcosa di innegabile e di necessario: tanto è vero che, mentre la certezza del primo io nessuno ha messo o metterà mai in dubbio nel momento che pensa, il concetto del secondo io solo dopo lunghi secoli di speculazione è stato messo in luce, ed ancora oggi viene da molti negato.

La certezza quindi dell'io come del presupposto innegabile di ogni realtà non coincide con quella dell'io che si percepisce nella sua momentaneità e puntualità, nè si può fondare su tale percezione. Occorre perciò che essa sia fondata per altra via. Ora qual è il fondamento di tale certezza? Perchè noi diciamo che l'io è qualche cosa di innegabile e di necessario?

Questa certezza si basa sulla persuasione che noi ci formiamo che non si può ammettere alcuna cosa senza presupporre l'io, un pensiero cioè che la affermi e che la pensi. Negare l'io quindi è una cosa impossibile poichè con esso verrebbe negata

qualsiasi realtà, comunque ideata o concepita: esso è necessario in quanto ogni cosa lo presuppone.

Esaminiamo bene questo problema. Se noi diciamo che l'io, il pensiero è qualcosa di innegabile perchè la sua negazione significa l'annullamento di ogni realtà, ci troviamo di fronte alle seguenti conclusioni. La realtà è, in sè, qualcosa di contingente, tanto che senza presupporre l'io non sarebbe possibile (in ciò sta anzi la necessarietà dell'io). L'io d'altra parte è necessario come presupposto del reale. Essendo però questo solo contingente, è contingente anche l'io come suo necessario presupposto.

Occorre allora andare più oltre nelle affermazioni. L'io non è solo il necessario presupposto della realtà, ma è necessario e innegabile in se stesso, nella sua assolutezza.

Donde proviene tale sua necessarietà? Dal fatto che esso non può essere in alcun modo negato, perchè la sua negazione ne implica sempre e sottintende la sua affermazione. La negazione dell'io, per essere veramente tale, dovrebbe significare il nulla; ma siccome il nulla presuppone l'io che lo affermi non è veramente nulla, e non è perciò la negazione che si vorrebbe dell'io. Ma, allora la negazione che noi facciamo dell'io, il nulla che noi pensiamo, non è vera negazione, non è veramente il nulla. Il vero nulla noi non possiamo pensarlo già per definizione, non possiamo compiere una vera negazione dell'io. Come facciamo quindi a dire che il nulla, la negazione dell'io, sono assurdi, se non sappiamo che cosa essi siano, non sappiamo, non possiamo, già per definizione, concepirli o immaginarli? Così come noi li sappiamo immaginare e pensare, fondati cioè sul presupposto dell'io, essi non sono impossibili, chè anzi vengono affermati: ma non sono il vero nulla, la vera negazione dell'io. Il vero nulla, la vera negazione dell'io, noi non sappiamo, nè possiamo immaginarli o pensarli: non possiamo perciò dire se essi siano o no assurdi.

Bisogna uscire dall'equivoco. Noi diciamo che il nulla è impossibile perchè esso presuppone sempre il pensiero che lo affermi, e quindi non è veramente nulla. Ma se non è il nulla ciò che noi pensiamo, quel nulla che noi pensiamo è possibilissimo (tanto che noi lo pensiamo), mentre del vero nulla noi non sappiamo dire se e come sia possibile, poichè quello che noi pensiamo ogni volta che vogliamo pensare il nulla e che troviamo as-

surdo e contraddittorio non è il vero nulla ma qualche cosa che noi solo per un equivoco crediamo sia tale. Ciò che noi troviamo assurdo e contraddittorio non è il vero nulla. Il vero nulla, già per definizione, ci sfugge e ci sfuggirà sempre: non possiamo perciò e non potremo mai dire se sia, o meno, assurdo e impossibile.

In fondo all'asserzione della assoluta necessità dell'io si nasconde un sofisma che è facile scorgere. Si dice che l'io è necessario perchè la sua negazione è impossibile, sottintendendo essa sempre quell'io che vuole negare. Ma la negazione di cui noi mostriamo in tal modo la impossibilità non è negazione dell'io, tanto che presuppone appunto l'io. La vera negazione dell'io non avrebbe questo come presupposto, se appunto negazione di esso. Ma noi una tale negazione non sappiamo se e come sia possibile, e siamo lungi quindi dal poterne affermare la assurdità. Il sofisma consiste appunto nel considerare come negazione dell'io quella che non è veramente tale, tanto che è compiuta dall'io stesso, e affermare poi che tale negazione non esclude l'io, chè anzi lo implica e lo sottintende. Tranne che non si dica che il nulla, la negazione dell'io è impossibile essendo l'io qualche cosa di insopprimibile, e che, perciò, l'io è innegabile poichè la sua negazione sarebbe il nulla che è qualche cosa di impossibile: il che è manifestamente un circolo vizioso.

La necessità dell'io noi non possiamo quindi affermarla. Esso può essere considerato necessario solo in relazione al reale, come innegabile presupposto di questo. Ma allora la necessità dell'io è legata alla esistenza del reale. Essendo questo contingente, come abbiamo visto, è anche contingente l'io come suo presupposto. La necessità dell'io viene assicurata, ma solo nel senso, che posto qualsiasi reale, l'io deve essere ammesso senz'altro.

Vediamo allora in che consista e come debba essere concepito questo io, questo pensiero, in quanto presupposto necessario del reale. Noi abbiamo asserito che l'io, il pensiero, è necessario in quanto ogni reale, comunque concepito o immaginabile, presuppone il pensiero come sua condizione necessaria. Ogni cosa, ogni affermazione, non sarebbe possibile se non ci fosse l'io a compierla. Ciò vuol dire che nessuna cosa, nessuna affer-

mazione si presenta col carattere di assoluta necessarietà, tanto che ha bisogno dell'io per la sua possibilità. Ma allora all'io noi non possiamo riferire niente, poichè ogni determinazione e ogni affermazione presuppone quell'io che si vuole definire, né può entrare a far parte dell'io, essendo qualche cosa di contingente, di non necessario, mentre l'io è, esso solo, assoluta necessarietà. Se noi diciamo quindi che l'io è il presupposto necessario di qualsiasi affermazione, dell'io non possiamo affermare niente, rimanendo esso, come presupposto, al di là di ogni nostra affermazione. Altrimenti noi dovremmo ammettere che una data affermazione, che è in sè contingente, e che presuppone, per definizione, l'io come suo presupposto, diventa essa il presupposto necessario di ogni altra affermazione.

Ma qui ci soccorre l'idealismo, il quale ci avverte che l'io è il presupposto del reale, ma non si distingue da questo, anzi vi si identifica senz'altro. L'io è la realtà stessa di cui è il presupposto. La necessarietà quindi dell'io come presupposto è la necessarietà stessa del reale che con esso si identifica.

Vediamo bene che cosa significhi tutto ciò. Significa che tutta la realtà, ogni cosa che esiste, o che sia possibile o immaginabile, ogni affermazione o negazione, non presuppone soltanto l'io, il pensiero, ma coincide, è nient'altro che l'io, pensiero. Ma giunti a questo punto è lecito chiedersi: quando si è scoperto che la realtà è io, è pensiero, qual è il significato di questa scoperta? Che cosa è questo pensiero, in cui si è scoperto consistere la realtà stessa? Esso non può essere definito in questa o in quella determinata maniera, perchè è tutto, ogni possibile e ogni immaginabile. Definirlo significherebbe escludere qualche cosa dalla sua sfera, mentre di esso tutto dev'essere lecito dire, poichè tutto coincide con esso. Esso coincide con ogni affermazione, come con ogni negazione: una affermazione può essere riferita al pensiero allo stesso titolo della corrispondente negazione, essendo l'una e l'altra pensiero. Dell'io quindi non si può dire se non che esso è il tutto, ogni cosa esistente, o anche possibile o immaginabile, è insomma il reale, intesa questa espressione nel suo più vasto e comprensivo significato.

Cosicchè noi ci troviamo in questa situazione. Affermiamo che la realtà, intesa questa espressione nel suo più vasto signifi-

cato, è pensiero. Ma poi il pensiero non possiamo intenderlo come questa determinata cosa piuttosto che un'altra, come avente queste proprietà piuttosto che quelle; dobbiamo intenderlo invece come tutto il possibile, come ciò che comprende ogni cosa, anche le negazioni stesse che si fanno di esso, cioè a dire come la realtà, nel senso più vasto e comprensivo dell'espressione. Quando noi perciò diciamo che il reale è il pensiero, ma il pensiero inteso come il reale stesso, piuttosto che fare una scoperta, non facciamo che esprimere con una formula nuova quel concetto che noi già abbiamo del tutto e di cui cerchiamo di intendere il significato e l'essenza.

Noi cercavamo qualche affermazione che fosse assolutamente necessaria. Abbiamo trovato come necessaria la seguente affermazione: se è data qualche cosa, comunque intesa, è dato anche il pensiero come suo presupposto. Ma il pensiero non è diverso dalla cosa, è anzi la cosa stessa. Quindi con questa affermazione noi non sappiamo se non che data una cosa, è data la cosa stessa. O, sarà meglio dire, data la realtà è data la realtà stessa. Sappiamo infine che ciò che è, è, che ogni cosa è uguale a se stessa.

Ma anche qui soccorre l'idealismo. Esso ci dice che noi non sappiamo che la realtà è la realtà, ma di volta in volta siamo certi o sappiamo che questa cosa è questa determinata cosa, e quell'altra è quella determinata cosa. La realtà, che è pensiero, non è una astratta identità seco stessa, ma svolgimento concreto, movimento, passaggio continuo da questa a quella determinazione. Noi non sappiamo soltanto in maniera generica, che il pensiero è uguale a se stesso, ma sappiamo, di volta in volta, in maniera determinata, *che cosa* è questo pensiero.

Qui si ripropone allora lo stesso problema; quello della certezza. Di queste determinazioni che il pensiero assume di volta in volta, noi siamo certi, ne vediamo la intrinseca necessità? Questo svolgersi del pensiero, questo suo passare da una determinazione ad un'altra, è qualche cosa che avviene in maniera necessaria, o è un semplice dato? Per esserne certi noi dobbiamo vederne la intrinseca necessità: noi dobbiamo sapere, di volta in volta, perchè il pensiero assume questa determinazione piuttosto che un'altra, perchè ci sia questa cosa invece di

quell'altra cosa. Noi in altri termini dobbiamo vedere come intrinsecamente necessario questo movimento, questo passaggio del pensiero da questa a quella posizione, dobbiamo vedere la necessità che conduce da questa a quella determinazione e che fa scaturire l'una dall'altra.

Cerchiamo di intendere il significato di tale problema. L'io non è unità statica, ma dinamica, non è identità astratta di sé con sé, ma svolgimento. Io sono certo, trovo innegabile, necessario, questo svolgimento. Vuol dire che io vedo la piena necessità onde tale svolgimento si opera, e onde si passa dall'un termine all'altro, e vedo così insieme, la necessità di ogni singolo termine, sono certo di ciò che, di volta in volta, l'io è, delle varie cose in cui esso, ogni volta, si realizza. Così io sono certo, insieme, dell'io e di ogni singola cosa di cui è costituito il reale.

Noi siamo nel campo del pensiero. Io non ho un criterio estrinseco, già fatto, una legge ad esempio, in riferimento alla quale giudicare se una cosa è necessaria o meno, e se l'una scaturisce dall'altra in modo necessario. Il criterio debbo essere io stesso, il mio stesso pensiero. Se io non vedo da me, col mio solo pensiero, la necessità e la innegabilità di una cosa, nessun criterio estrinseco, nessuna legge data, nessun principio ammesso e presupposto, mi potranno assicurare mai della necessità di una cosa, perchè, come abbiamo già visto, per quel criterio, per quella legge, per quel principio, si ripropone poi il problema che io non la riconosco come necessaria se non la so già tale in base ad un criterio già da me posseduto.

La necessità quindi di cui noi parliamo deve essere tale che il solo pensiero, senza nessun altro sussidio, dove poterla scorgere. Cosicchè, posti ad esempio, i termini A, B, C, dello svolgimento, la necessità di tale svolgimento e dello scaturire dei detti termini l'uno dall'altro deve significare che, posto il concetto A, col solo pensiero e senza altra aggiunta, si deve passare a B. Io ho il concetto di A; con tale concetto io ho già il B? Se io posso pensare A senza pensare B, se avere il concetto di A non significa avere già il concetto di B, allora si può avere A senza avere B, e l'avere B non è una conseguenza necessaria di A.

Né si può qui giocare con le espressioni senza che si scopra



subito l'equivoco e il sofisma nel quale si incorre. Si può infatti dire che il concetto di A non è ancora il concetto di B, ma che tuttavia B è conseguenza necessaria di A, scaturisce in modo necessario da A. Ma che vuol dire questo *conseguire*, questo *scaturire*? Sono espressioni delle quali bisogna precisare il significato per non cadere in qualche equivoco. Conseguire, scaturire, in maniera necessaria, se siamo e rimaniamo (come dobbiamo rimanere) nel campo del pensiero, significa che nel concetto di A ci sono già tutte le ragioni perchè consegua, necessariamente, B. A questo punto, inconsapevolmente, sottintendiamo la condizione del tempo, e quel conseguire sta a significare che il fatto procede in maniera necessaria, ma si verifica in un secondo momento del tempo. Ma se noi rimaniamo (come dobbiamo rimanere) in un terreno puramente ideale, nel campo del solo pensiero, e non interponiamo questo tempo, del quale certo non vediamo la intrinseca necessità, *conseguire*, *scaturire*, in un tal senso, non può significare altro se non che posto A, è già posto, necessariamente, B, che io non posso affermare A senza affermare con lo stesso atto B. Se io posso affermare A senza affermare B, B non sarà una conseguenza necessaria (cioè logica, ideale, come dov'essere) di A.

Cosicch  dire che B consegue in maniera necessaria da A, nel senso in cui soltanto si pu  intendere riguardo al nostro problema, significa dire che nel concetto di A   gi  il concetto di B, tanto che io non posso pensare, affermare il primo, senza affermare, con lo stesso atto il secondo. Ma, anche qui, che vuol dire questo essere *nel* concetto? Se io dico che il concetto di B   nel concetto di A, ma che tuttavia se ne pu  distinguere, cado in un equivoco analogo a quello in cui cadevamo poc'anzi. Se B si distingue in certo modo da A, e questa distinzione   necessaria per avere B, mentre, d'altra parte, B deriva in maniera necessaria da A, vuol dire che nel concetto di A ci dev'essere gi  il pensiero di questa distinzione, altrimenti questa sarebbe un'aggiunta non derivata da A. Che se poi la distinzione non   gi  posta con la affermazione di A, allora vorr  dire che bisogna aggiungere qualche cosa (appunto tale distinzione) per avere B, e con la posizione di A non si ha ancora B, onde mancher  la necessit  che dato A, si abbia B.

Anche qui, come nel caso precedente, si sottintende un presupposto di natura realistica, non ideale, di pensiero. I concetti vengono fissati come qualche cosa di dato, e si parla così di una distinzione che si conserva accanto alla identità, intesa, questa e quella, come qualche cosa di dato anch'essa. Ma se tutto si deve riportare all'atto del pensiero che pensa, non ci sono vie d'uscita: o il pensiero di A è già il pensiero di B, o l'affermazione di A non è l'affermazione di B, e allora non c'è necessità che ponendo A si ponga B. La distinzione come la divisione non possono intendersi se non come atti, anche esse, del pensiero; e se nell'atto che pone A, non c'è già la distinzione, la divisione che dà B, non c'è la necessità che dato A, si abbia B, ma quest'ultimo presuppone qualche altra cosa, oltre ad A, e non è, veramente conseguenza necessaria di A.

La necessarietà quindi delle singole affermazioni, come termini di un unico svolgimento, non può significare, se bene intesa, che la affermazione di un termine è la affermazione di tutti gli altri, e che tutti i termini si riducono ad una sola ed unica affermazione.

La necessità delle varie cose, in quanto termini di un unico svolgimento, non può essere intesa se non come la loro identità, come il risolversi della molteplicità in una unità, e come una negazione, alla fine, dello svolgimento stesso.

Noi sapevamo di certo solo questo, che la realtà è la realtà, che A è A. Credevamo che da questo concetto potesse svolgersi un contenuto concreto, ma dobbiamo concludere che, se si vuole mantenere la certezza e l'evidenza, bisogna rimanere fermi ad una sola affermazione, e tutte le altre ridurre e ricondurre a questa; un contenuto concreto quindi non si può conquistare che a discapito della certezza e della evidenza.

\* \* \*

Giunti a queste conclusioni noi siamo indotti a ritornare sui nostri passi e a riproporre il problema fondamentale.

Noi abbiamo preso le mosse dal pensiero. Il pensiero pensa questa o quella cosa. Perché il pensiero pensa? La ragione di ta-

le suo pensare non può trovarsi se non nel pensiero stesso. Se la ragione si trova fuori dal pensiero occorre tuttavia che questo la riconosca per tale e che abbia una sua ragione per riconoscerla per tale. In ultima istanza quindi la ragione per la quale il pensiero pensa questa o quella cosa non può trovarsi se non nel pensiero stesso.

Nel pensiero quindi deve trovarsi la ragione sufficiente di tutto ciò che viene pensato: altrimenti, già per definizione, il pensiero non lo penserebbe.

Come è possibile allora che il pensiero non si renda conto, non riesca a spiegare pienamente ciò che esso tuttavia pensa, se nel pensiero stesso deve trovarsi la ragione che muove il pensiero a pensarlo? Non è questo un assurdo nel quale ci troviamo?

Noi sappiamo che tutto ciò che è pensato in tanto lo è in quanto il pensiero ha ragione di pensarlo. D'altra parte abbiamo visto che il pensiero non riesce a rendersi conto di ciò che esso effettivamente pensa. Come è possibile tutto ciò?

È questo il problema che si impone oggi alla filosofia.

[1945]



## VALORI ESTETICI ED EXTRA-ESTETICI DELL'OPERA D'ARTE

Il problema della forma e del contenuto nell'opera d'arte è diventato di maggiore interesse per opera del De Sanctis, il quale affermò che l'arte consiste tutta nella forma e non nel contenuto. La bellezza di un'opera d'arte non dipende in alcun modo dal valore intrinseco del contenuto, dell'argomento trattato, ma dal modo come questo è trattato, dalla *forma* appunto in cui è presentato.

Il Croce fece un passo più oltre. Per lui non ha ragione di esistere la distinzione tra forma e contenuto. La cosa rappresentata nell'opera d'arte esiste solo nel modo onde essa è rappresentata, il *contenuto* non esiste se non in quella determinata *forma*. D'altra parte la forma non può sussistere per sè, ma esiste solo nella sua concrezione in quel dato contenuto. Non c'è, ad esempio, da una parte il dolore e dall'altra il modo in cui esso è rappresentato da un artista, perchè quel dolore esiste solo nel modo in cui l'artista lo ha rappresentato: quel dolore è appunto la visione che di esso ne ha l'artista.

Questa tesi è stata accolta favorevolmente. Non si può dire tuttavia che essa abbia risolto una volta per sempre il problema della forma e del contenuto. La distinzione affiora ancora, sotto altra forma, dai discorsi e dagli scritti di coloro che, filosofi o non filosofi, la accettano in sede di principio; senza tener conto che essa viene talora respinta anche in teoria.

Ora il compito che noi ci vogliamo assumere non è quello di risolvere tale questione. C'è un problema che, secondo noi, si

presenta egualmente, sia che si accetti sia che si respinga quella distinzione; salvo che esso nell'un caso dovrà essere formulato in un modo diverso che nell'altro caso.

Il problema è il seguente. Un'opera d'arte può interessare ed essere guardata dal punto di vista estetico, e giudicata esclusivamente per la sua bellezza o meno. Ma può tuttavia essere guardata sotto altri punti di vista, alla luce cioè di interessi non estetici, ma di altra natura. La descrizione di una guerra può così essere guardata da un punto di vista estetico, se sia bella o meno, ma può essere considerata anche da altri punti di vista, per il significato che ha la guerra per chi l'ha realmente combattuta o che ha perduto a causa di essa una persona cara, o nei riguardi dello storico che ne vede le ragioni e le conseguenze, o di colui che moralmente la condanna, o ne vede la ineluttabile necessità e così via seguitando. Questa possibilità di guardare l'opera d'arte da un punto di vista non estetico non incide sulla questione della forma e del contenuto. Colui che ammette la distinzione dirà che la prima maniera di considerare l'opera d'arte riguarda la sua forma, l'altra riguarda il contenuto; chi giudica dal punto di vista estetico prende in considerazione la forma dell'opera d'arte, chi giudica da un punto di vista non estetico considera il contenuto di essa. Il sostenitore della tesi opposta dirà invece che non esiste la guerra se non nel modo come essa è vista e presentata dall'artista, e che coloro che considerano l'opera d'arte in maniera diversa non possono avere ad oggetto se non la stessa cosa che è appunto quell'opera d'arte, quella guerra nella visione dell'artista; solo che alcuni la guardano dal punto di vista estetico, altri la guardano alla luce di esigenze extra-estetiche.

Mutati i termini, il problema rimane, sostanzialmente, sempre quello. E si può essere d'accordo nella soluzione, con l'affermare che l'opera d'arte deve essere guardata dal punto di vista estetico, deve essere giudicata solo per la sua bellezza o meno. Guardarla alla luce di altre esigenze o interessi significa non intenderla nel suo significato genuino, e dare di essa, in quanto opera d'arte, un giudizio non aderente alla realtà.

Tale soluzione non può essere respinta: ed essa infatti è accettata dalla maggior parte dei critici, degli artisti e dei teorici

dell'arte. Nè noi vogliamo metterla in discussione. Quello che noi vogliamo discutere invece è le conseguenze che se ne ricavano e i risultati ai quali si arriva, e che, a nostro modo di vedere, non derivano in maniera necessaria da quelle premesse.

Che l'opera d'arte, per essere giudicata e apprezzata convenevolmente, debba essere guardata da un punto di vista esclusivamente estetico, che colui che vuole giudicarla si debba spogliare di ogni interesse di altra natura, da quelle che possono essere le sue passioni, i suoi desideri, le sue aspirazioni, ecc., e considerarne soltanto la bellezza, e che un giudizio invece fondato o nel quale comunque entrano considerazioni di natura extra-estetica, non coglie il proprio dell'opera d'arte, è per noi innegabile. Ciò che noi vogliamo chiederci è soltanto se ciò avvenga in realtà, e con quanta frequenza. Noi vogliamo chiederci quante volte gli uomini sono capaci di fare tacere tutte le esigenze e gli interessi di varia natura, i loro sentimenti più forti che li accompagnano in tutti gli atti della loro vita, le loro idee, le loro aspirazioni, per contemplare la pura bellezza di un'opera d'arte, guardare questa cioè da un punto di vista esclusivamente estetico. Che quelle esigenze siano di natura diversa e che la loro presenza alteri il giudizio puramente estetico, noi non neghiamo: ma che si possano far tacere, quando sono forti, e che l'uomo possa spogliarsene e guardare l'opera d'arte da semplice esteta, ciò a parer nostro, avviene molto meno spesso di quanto si creda.

E ciò vale tanto per l'artista che per il contemplatore. L'artista, che ha presenti nell'animo forti esigenze di carattere extra-estetico, nella produzione dell'opera d'arte continua a sentire l'azione di esse, e non si preoccupa soltanto di fare cose belle, non obbedisce cioè ad una esigenza esclusivamente estetica, ma vuol dare vita e rappresentare bellamente proprio quei sentimenti e quelle aspirazioni, obbedisce perciò oltre che alla esigenza estetica anche alle altre esigenze, le quali vogliono essere soddisfatte, poichè sono proprie esse quelle che l'artista vuole realizzare. Non è soltanto il bisogno estetico, di fare cioè cose belle, che spinge l'artista a produrre la sua opera d'arte, ma ci sono anche esigenze e bisogni di altra natura che concorrono a ciò, e che egli vuole soddisfare, sì che nella produzione

estetica l'artista è presente con tutte le sue passioni, le sue tendenze, i suoi desideri, con tutti i suoi bisogni di natura extraestetica. Nella produzione dell'opera d'arte sono presenti tutte le esigenze e le preoccupazioni di vario genere che agitano la vita dell'artista e che lo accompagnano nella ricerca di una visione estetica di esse, in cui l'animo trovi, almeno per un momento, la gioia e la serenità della contemplazione.

Allo stesso modo, il contemplatore è presente con tutte le sue passioni e le sue aspirazioni di uomo, oltre che di puro esteta, ed ama vedere soddisfatte quelle, insieme alla sua esigenza estetica: ama cioè vedere presentate in forma estetica, bella, quelle passioni e quei desideri che più gli stanno a cuore, che riguardano la sua vita nei suoi vari aspetti, oltre che nell'atteggiamento estetico.

Solo in tal modo l'arte diviene qualche cosa che impegni tutta la vita e la personalità dell'artista come del contemplatore; diversamente essa non viene a soddisfare che il solo bisogno estetico dell'uomo, e ad essa rimangono estranei tutti gli altri aspetti della vita; l'artista come il contemplatore partecipano ad essa solo con una parte della propria personalità, e non si impegnano nella visione di essa con tutto l'essere proprio.

Certo, noi non neghiamo che talora nell'arte si cerchi solo l'appagamento di un bisogno estetico, che si sia spinti ad essa dal puro e semplice amore del bello. Ma in tali casi, quando alla produzione e alla visione di essa non si è spinti anche da altre tendenze ed aspirazioni, o perchè ne mancano di così forti o perchè le si fanno tacere, è difficile allora che si producano delle cose veramente grandi da parte dell'artista, come è altresì difficile che chi contempla metta nella contemplazione tanta passione e tanto impegno come quando entrano in gioco anche tutte le altre esigenze che costituiscono insieme la personalità dell'individuo.

Quello che avviene nel campo estetico, avviene del resto in altri campi dell'attività umana. Nel campo della conoscenza quello che importa è appunto il conoscere, e noi non possiamo valutare l'opera di uno scienziato se non da un punto di vista strettamente scientifico, per quello che egli effettivamente sa. Ma lo scienziato, che muove alla ricerca di una nuova legge o va



verso una nuova invenzione, sarà tanto più animato in questa impresa in quanto non gli interessa soltanto sapere per sapere, ma sapere proprio quelle cose, appunto perchè esigenze di altra natura, pratiche, morali, sentimentali, ecc. lo spingono e lo appassiano a quella ricerca. E colui che apprende, trova una maggiore soddisfazione nell'acquisto del sapere, quando non è spinto da un semplice desiderio di apprendere, di sapere, ma anche da altre esigenze che lo inducono a volere sapere proprio quelle determinate cose.

Questi interessi, di diversa natura, sono estranei certo alla valutazione estetica, come, nell'altro caso, a quella scientifica, e chi volesse giudicare in base ad essi o comunque valendosi anche di essi, darebbe un giudizio erroneo, esteticamente o scientificamente parlando; tuttavia essi non possono rimanere estranei, e l'assenza di essi toglierebbe molto vigore alla produzione estetica, come toglierebbe di pregio, agli occhi del contemplatore, all'opera d'arte; e riguardo alla scienza, toglierebbe a questa di giungere alle sue più grandi realizzazioni, come farebbe scemare agli occhi di colui che apprende il pregio della scienza stessa.

Ripetiamo: noi non vogliamo con ciò affermare che il giudizio estetico debba tener conto di tutti gli interessi di varia natura che agitano la vita di ogni uomo; esso invece, come giudizio estetico, deve essere indipendente e non tener conto di tali interessi. È però egualmente vero che se mancano quegli altri interessi, anche l'arte viene a perdere di pregio ai nostri occhi, non certo dal punto di vista estetico, ma nella valutazione complessiva che noi ne diamo riguardo alle esigenze di tutta la nostra vita, nella sua interezza.

Quando l'arte risponde ad un bisogno puramente estetico della nostra natura, e ad essa rimangono estranee tutte le altre esigenze della nostra vita, ad essa allora noi partecipiamo solo con una parte, per così dire, dell'animo nostro, essa diviene una delle tante occupazioni della nostra vita, nella quale occupazione noi possiamo di tanto in tanto sostare e compiacercene, ma, in quanto animati insieme da altre esigenze, noi non possiamo troppo sostare in essa, e cerchiamo altrove la soddisfazione di tutti gli altri nostri bisogni.

Il che del resto avviene in ciascuno di noi, se consideriamo

bene le cose. Quelle opere d'arte che soddisfano soltanto il nostro bisogno estetico, e alle quali noi rimaniamo estranei con le altre esigenze della vita, ci piacciono in quel momento, ma presto le dimentichiamo, e quando altre esigenze si fanno sentire fortemente, noi non prendiamo nemmeno diletto di quell'arte alla quale queste rimangono estranee. Quell'arte invece che, oltre a soddisfare per la sua bellezza il nostro sentimento estetico, viene incontro alle altre esigenze della nostra vita, noi la ricerchiamo sempre e continuamente; essa non ci piace soltanto, ma accompagna tutta la nostra attività, è un elemento integrante della nostra vita, si immedesima con la nostra personalità.

Ciò si verifica nella vita dei singoli e in quella dell'umanità. Nel Medio Evo, quando l'umanità era generalmente protesa verso l'ideale religioso ed animata da una aspirazione continua verso la trascendenza, la massima parte della produzione estetica fu ispirata a tale tendenza. Essa, in quanto arte, soddisfaceva certo ad un bisogno estetico, ma in quanto arte cristiana, soddisfaceva insieme ad una esigenza religiosa, che era profondamente sentita e si faceva valere nell'arte come in tutte le altre manifestazioni della vita. E se essa incontrava il favore del pubblico ciò avveniva certo in quanto era arte, in quanto era bella, ma anche, e forse ancor più, perchè era arte cristiana.

Allo stesso modo, quando un popolo è proteso verso l'ideale della patria, che è soggetta allo straniero e tende a liberarsi da tale soggezione, o si trova in grave pericolo, noi vediamo che le manifestazioni artistiche si orientano verso quell'ideale, di esso si fanno l'espressione e la manifestazione, o, comunque, anche quando esprimono altre cose, quell'ideale non rimane mai estraneo ed assente. E il pubblico, che a quel movimento patriottico partecipa vivamente, si appassiona a quell'arte nella quale vede espresso e concretato il proprio ideale, la ammira in quanto arte, ma soprattutto in quanto arte patriottica.

L'artista medioevale è spinto alla sua produzione estetica non solo dalla sua aspirazione verso il bello, ma anche da quella verso il trascendente, verso Dio, e se egli vuole soddisfare una esigenza estetica, vuole insieme soddisfare una esigenza religiosa, e forse più questa che quella; e il pubblico che contempla,

ammira non solo la bellezza ma il carattere religioso di quella opera, e in questa trova la soddisfazione, oltre che del proprio bisogno estetico, di quello religioso. Similmente, nelle ère di fervente patriottismo, l'artista è spinto e vuole soddisfare una esigenza patriottica, oltre che estetica; e il pubblico trova nelle sue produzioni la realizzazione sì dei propri ideali estetici, ma anche di quelli patriottici.

Tutto ciò, si potrà dire, è però estraneo alla considerazione estetica. I motivi di carattere extra-estetico che possono indurre un artista a compiere le sue produzioni e che, d'altra parte, assicurano a queste, o accrescono almeno, il favore del pubblico, non debbono essere tenute in considerazione nella valutazione estetica, anzi sono considerazioni completamente estranee a questa e dalle quali il critico d'arte deve assolutamente prescindere. Senza dubbio, chi voglia dare un giudizio puramente estetico, deve agire in tal modo: quelle considerazioni sono del tutto estranee alla valutazione estetica. Ma colui che voglia esaminare l'arte nel quadro di tutta la vita umana, non può non tener conto di tutte quelle considerazioni. Altrimenti egli non vedrebbe la funzione che ha l'arte nella vita dell'uomo; l'arte rimarrebbe un'attività a sè, isolata dalle altre, capace di soddisfare una esigenza sola, quella estetica. Essa non potrebbe soddisfare esigenze di altra natura, nè potrebbe incidere su queste; rimarrebbe un puro gioco della fantasia nel quale gli uomini potrebbero di tanto in tanto trattenersi e dilettersene, ma non impegnerebbe la loro vita, in tutti i suoi aspetti, in tutte le sue esigenze e le sue aspirazioni: non sarebbe infine una cosa seria.

Noi vediamo invece che presso quasi tutti i popoli e presso quasi tutti gli individui, l'arte è entrata a far parte di tutte le altre manifestazioni della vita. In essa hanno trovato realizzazione tutte le più forti esigenze dello spirito, e, nello stesso tempo, essa ha agito su queste, talora profondamente. L'arte per l'arte, voluta cioè per una semplice esigenza estetica dell'animo, solo in quanto bellezza, si è avuta, è vero, ma solo di rado; l'arte si è voluta per sè, in quanto arte, ma anche per tanti altri motivi di natura extra-estetica, che l'hanno fatta perseguire da parte degli artisti e l'hanno fatta accogliere favorevolmente da parte del pubblico.

Il considerare l'arte soltanto nella esigenza estetica cui essa soddisfa, e in riferimento al semplice gusto del bello, conduce certo ad un giudizio preciso e quale si deve dal punto di vista puramente estetico, ma non fa intendere bene la funzione che essa ha avuto, di volta in volta, nel quadro di tutta la vita dei popoli e degli individui.

La storia dell'arte, in conseguenza, si può fare in due modi. Se si guarda nell'arte solo l'aspetto estetico, come essa venga a soddisfare al gusto del bello, allora sarà inutile parlare di una storia dell'arte, nè ci potrà essere altro criterio per disporre gli argomenti che quello appunto estetico. Le produzioni estetiche di tutti i popoli e di tutti i tempi potranno essere disposte secondo qualsiasi criterio, o, se mai, secondo quell'unico che rimane, quello estetico, come potrebbe essere, ad esempio, quello fatto in base al loro grado di bellezza o di perfezione. Ma, naturalmente, nessuno penserebbe di usare un tale criterio, per un insieme di motivi che qui non esamineremo; onde bisogna concludere che, da un punto di vista puramente estetico, ogni opera d'arte sta a sè; e nessun criterio accettabile può essere proposto per la disposizione delle sue produzioni. Ma se l'arte viene guardata nel quadro di tutta l'attività umana, e si tiene conto di tutte le altre esigenze che essa vuole insieme soddisfare, e della funzione quindi extra-estetica che essa ha sempre avuto nella storia dei popoli e degli individui, allora un criterio di disposizione delle opere d'arte, secondo tale funzione da esse esercitata, si imporrà da sè. Considerando la funzione che determinate opere d'arte hanno avuto nella vita complessiva dei popoli e degli individui, si potrà vedere le opere d'arte in relazione ad essa, il legame quindi che unisce varie manifestazioni estetiche, e il rapporto che esiste fra di esse: quale ha più quale meno soddisfatto a quelle determinate esigenze. Si potrà così fare la storia dell'arte di un popolo, di un dato periodo, di una data categoria di produzioni estetiche, tali cioè che rispondano, oltre che a quella del bello, a una determinata esigenza extra-estetica dello spirito, onde si potrà parlare di arte religiosa, di arte patriottica, di arte regionale, di arte greca, di arte italiana, e così via seguitando. Certo, ripetiamo, tali criteri di trattazione e di disposizione non rispondono ad una esigenza puramente estetica, e

colui che giudica dal punto di vista della bellezza, avrà il diritto di respingerli, di considerarli inconsistenti, proclamando invece la universalità dell'arte, la quale, come bellezza, non conosce classificazioni e trattazioni per categorie. Ma se l'arte viene guardata nella concretezza della vita, nella realtà complessiva nella quale essa si attua, e fuori dalla quale perderebbe molto del suo significato, della sua importanza e della sua decisiva funzione, quelle disposizioni e quelle classificazioni sono pienamente giustificate; se non hanno valore da un punto di vista puramente estetico, lo hanno allorchè si consideri l'arte nella sua funzione nella vita dell'uomo.

[1945]



## LIBERTÀ E SOCIALITÀ

Una questione che si potrebbe proporre è se le istituzioni politiche si debbano considerare più perfette quando esse lasciano agli individui il massimo di libertà o se, al contrario, quando esse limitano e riducono quanto più è possibile tale libertà; se, in altri termini, il progresso nel campo delle istituzioni politiche sia segnato da una conquista da parte degli individui di una sempre maggiore libertà di azione e di iniziativa, o invece sia caratterizzato da una continua riduzione e delimitazione della loro libertà e da un assoggettamento sempre più grande della loro volontà a quella dello Stato.

Parallelamente ci si potrebbe chiedere se l'individuo più progredito dal punto di vista della vita politica sia quello che sente più forte l'esigenza della libertà e il bisogno di affermare la propria personalità o sia invece quello che è più capace di rinunciare alla propria libertà d'azione e di assoggettare la propria condotta ad una legge e ad una volontà diversa dalla sua.

Senonchè, un problema posto in termini così generici si potrebbe prestare ad una infinità di soluzioni anche in pieno contrasto fra loro, appunto perchè non è precisato il significato che si dà all'espressione «libertà politica».

Prima di chiederci quindi se sia la conquista o la perdita della libertà politica il segno del progresso e della civiltà dobbiamo stabilire che cosa significhi tale libertà.

Ora i significati in cui si intende la libertà o si usa tale espressione, sono, anche nel già delimitato terreno della vita politica, vari e in gran numero. A seconda che la libertà politica si

intenda in un senso o in un altro si può avere motivo di sostenere ora che essa è una conquista della civiltà e del progresso, ora invece che essa è un possesso dell'uomo primitivo che il progresso e la civiltà tendono a limitare e a ridurre. Noi non affronteremo, in questo breve articolo, il problema della libertà vista nei suoi molteplici significati e non cercheremo quindi di stabilire quale libertà sia segno di vero progresso e di vera evoluzione e quale invece sia segno di arretratezza e di barbarie.

Noi limiteremo il problema entro termini molto ristretti: preciseremo uno dei tanti significati che ha l'espressione libertà politica e vedremo se la libertà, intesa in quel senso, vada di pari passo col progresso e con la civiltà.

La «libertà» di cui vogliamo occuparci è quella che va intesa come possesso di facoltà da parte degli individui nei confronti della volontà e della azione dello Stato. Il problema allora può essere posto nei termini seguenti: l'organizzazione politica più perfetta è quella nella quale il campo della azione dello Stato è ridotto al minimo possibile e agli individui è lasciata quindi la più ampia facoltà di regolare la propria condotta e la propria attività secondo il loro gradimento, o è al contrario quella in cui la vita e la condotta degli individui è regolata e disciplinata dall'azione dello Stato, e il controllo di questo si estende quanto più è possibile entro il campo della attività dei cittadini? In altri termini il progresso nelle istituzioni politiche si ha quando lo Stato accresce le proprie funzioni e le proprie prerogative nei riguardi dei sudditi e va estendendo sempre più il campo in cui si esercita la sua azione e il suo controllo, o, al contrario, quando esso va gradatamente spogliandosi delle sue facoltà e va sempre più abbandonando all'arbitrio dei singoli quella loro attività che era prima da esso regolata e disciplinata?

E, parallelamente, l'individuo più evoluto e più progredito politicamente, l'individuo più civile, è quello che anela ad una sempre maggiore libertà nei confronti dell'azione statale, che mal si subordina al controllo e alla disciplina dello Stato, e vuole quindi ridotte al minimo le funzioni e le facoltà di questo, o è, al contrario, quello che facilmente si assoggetta e si adatta alla disciplina imposta dallo Stato, ritiene anzi questa preferibile all'azione della iniziativa e dell'arbitrio individuale, e vuole



quindi che la condotta degli uomini non sia affidata a tale arbitrio dei singoli, ma sia quanto più è possibile disciplinata e regolata dallo Stato?

Sembra che un tale quesito ammetta tanto l'una quanto l'altra delle opposte soluzioni. Infatti, da una parte si è sempre detto che le istituzioni più arretrate sono quelle nelle quali l'attività degli individui è totalmente subordinata alla volontà dello Stato, nelle quali nessuna libertà è lasciata agli uomini e nessuna facoltà di fronte a quest'ultimo, nelle quali la personalità degli individui è come assorbita e annullata nella persona dello Stato. Le istituzioni più progredite invece sono quelle nelle quali agli individui è lasciata un'ampia facoltà di azione e un vasto campo dove fare valere la loro volontà e la loro scelta, dove i sudditi hanno riconosciuti dei diritti anche nei confronti dello Stato. Parallelamente si osserva che l'uomo meno evoluto si adatta più facilmente a vivere sotto un regime che annulla, o quasi, ogni libertà, anzi si considera un tale regime il più adatto per lui, mentre l'uomo evoluto non vive a suo agio se non dove le istituzioni politiche gli consentono una grande libertà di azione e di iniziativa.

Per un altro verso, però, si osserva anche che proprio i regimi primitivi ed arretrati sono quelli dove gli individui vivono secondo il proprio arbitrio e l'intervento dello Stato si limita entro un terreno molto ristretto o si fa attivo solo in circostanze eccezionali; che l'evoluzione delle istituzioni implica che si affidi allo Stato il regolamento e la disciplina di sfere di condotta che prima erano abbandonate all'arbitrio dei singoli. Si considera un progresso che un determinato campo della condotta degli individui, che prima non era regolato da alcuna norma ed era abbandonato all'arbitrio individuale, sia ora disciplinato dall'efficace azione statale in modo soddisfacente per tutti. Parallelamente, si trova che l'uomo primitivo, il barbaro, è sempre insofferente di disciplina, mal si assoggetta alla legge dello Stato, ed è portato più facilmente ad agire secondo il proprio arbitrio e a risolvere le questioni con i mezzi che ha a sua disposizione; mentre l'uomo evoluto, l'uomo civile, è maggiormente disposto ad accettare la disciplina delle istituzioni politiche, a rimettersi allo Stato, e non alla propria spada, per risolvere le questioni e le

contese con i suoi simili.

Ora che il problema si possa risolvere in due maniere opposte tra di loro, è un fatto che ha la sua ragione d'essere. In effetti, il progresso, la civiltà, implica e porta con sé lo svilupparsi di due esigenze fra loro contrastanti.

Da una parte l'evoluzione porta con sé un accrescersi dei bisogni e delle esigenze umane, rende la psicologia degli individui sempre più complessa e più ricca. Mentre l'uomo incivile ha pochissime esigenze, l'uomo civile ne ha una infinità, ed un gran numero di queste sono diventate per lui delle necessità vitali. Non solo, ma le esigenze dell'uomo incivile, sono, in linea di massima, quelle stesse che hanno gli individui coi quali egli vive, poichè egli non ha avuto contatti che con questi e con l'ambiente nel quale si sono formati insieme in modo che tutti sono stati oggetto dell'azione degli stessi fattori.

L'uomo moderno ha invece contatti con tutti i suoi simili, le relazioni fra gli individui si sono con il progresso estese a tutto il globo terrestre, gli elementi che influiscono sulla formazione degli uomini agiscono da un emisfero all'altro.

Per tutte queste ragioni, mentre in uno stadio primitivo dell'umanità si potevano avere sulla terra una molteplicità di gruppi si può dire chiuso ciascuno in sé stesso, e i cui individui quindi, soggetti all'azione degli stessi fattori formativi, erano di una grande affinità nella semplicità ed elementarità della loro psicologia e delle loro esigenze, il progresso della civiltà, arricchendo e complicando la psicologia degli uomini, e aprendo la loro formazione all'azione di elementi sempre più vari e diversi, ha portato ad una sempre maggiore differenziazione degli individui che pur vivono nello stesso ambiente e nella stessa regione. Se quindi in uno stadio meno evoluto della civiltà era facile determinare una norma di condotta e di vita per un gruppo di individui formati nello stesso ambiente e di esigenze pressochè identiche, in uno stadio più avanzato, complicandosi, arricchendosi, diversificandosi le esigenze degli uomini, non è egualmente facile, anzi diviene talora impossibile, rendere uniforme la condotta di tutti gli individui che vivono entro uno Stato e sottoporre questi ad un unico e medesimo regime di vita; specie poi se si tiene conto che in genere, anche numericamente, i gruppi

che vivono oggi sotto una medesima legge superano di gran lunga quelli di stadi meno evoluti della civiltà.

Ne viene così che l'uomo meno evoluto, fornito di poche esigenze identiche a quelle degli individui coi quali egli convive, non ha bisogno di libertà, non ha, in linea di massima, esigenze proprie da affermare per cui abbia bisogno di una sfera d'azione tutta propria. In una tale situazione si può sottoporre tutta la condotta degli uomini ad una norma comune, poichè tale condotta è già uniforme in tutti gli individui che compongono la comunità. L'uomo evoluto invece ha una ricchezza e complessità tale di bisogni e di esigenze che è difficile, o impossibile, che esse coincidano con quelle di tutti i suoi connazionali. Volere rendere uniforme tutta la condotta di tali individui assoggettandoli ad una comune disciplina, significa urtare necessariamente contro esigenze, talora vitali, di molti fra essi.

Si può dire allora che se alle esigenze di un popolo ancora primitivo risponde bene uno Stato che si assuma di regolare e di disciplinare tutta la condotta e la vita degli individui, un simile Stato mal si adatterebbe ad un popolo civile dove le esigenze e i bisogni vitali degli uomini sono così vari e molteplici, così irriducibili ad un unico denominatore comune che qualsiasi tentativo di volere rendere uniforme la condotta e la vita di tutti gli individui costituirebbe un'insopportabile oppressione. Lo Stato moderno, lo Stato di un popolo civile ed evoluto, è contrassegnato quindi nei riguardi di uno Stato primitivo, adatto per un popolo arretrato, dalla inderogabile esigenza di una maggiore libertà lasciata ai sudditi.

Tutto ciò va bene a guardare la questione da un punto di vista. Consideriamola ora sotto un altro aspetto.

L'uomo primitivo, per la limitatezza ed elementarità dei suoi bisogni, per la semplicità della sua psicologia, svolge la sua vita entro un ambiente molto ristretto. Ha contatti continui e di una certa rilevanza solo con un ristretto gruppo di individui, con altri rari rapporti: con la massima parte poi nessuna relazione. A mano a mano che l'uomo si evolve e progredisce, i suoi bisogni e le sue esigenze si accrescono e si complicano, e parallelamente i suoi rapporti con i suoi simili si moltiplicano e si estendono ad una sfera sempre più vasta, fino al punto che essi van-

no da un capo all'altro della Terra. I bisogni e le esigenze, materiali e spirituali, dell'uomo giunto a un notevole grado di civiltà, sono tali che egli non potrebbe vivere, o vivrebbe una vita molto misera ed infelice, se fosse sottratto alle relazioni non solo con coloro che gli sono vicini, ma anche con gente che vive in un altro emisfero.

L'uomo civile, come ha bisogno dei suoi simili, anche viventi molto lontani da lui, così è in grado di intendere tutto il vantaggio che a lui deriva dai rapporti con essi. Ma insieme con tutto ciò si va sviluppando nell'uomo che si evolve e progredisce una mentalità ignota agli uomini primitivi.

L'uomo civile comprende che se la sua vita deve svolgersi in seno alla società egli deve adattarsi alle necessità e alle esigenze di questa. Le sue idee, le sue abitudini, le sue esigenze, egli potrà benissimo conservarle e soddisfarle, ma fino a quando esse sono compatibili con le necessità della società nella quale egli deve e vuole vivere; dove viene meno tale compatibilità egli non può pretendere di imporre alla società il proprio modo di pensare, ma troverà più ragionevole che si adatti lui alle esigenze della società. L'uomo civile intende che, se la vita oggi non si può svolgere se non, per così dire, collettivamente, tutto ciò che è indispensabile perchè la società nel suo insieme possa mantenersi e non vada soggetta a disgregazione, deve essere conservato e garantito a qualsiasi costo, e i singoli individui debbono, se vogliono vivere in società, adattarsi a quelle che sono appunto le necessità inderogabili di essa, e se non intendono adattarsi debbono essere a ciò costretti o diversamente, in una forma o nell'altra, messi in condizione di non agire da elemento dissolutore e disgregatore della società stessa.

L'uomo civile sa che la vita dello stesso individuo non è possibile fuori dalla società. Il primo problema quindi per l'uomo civile non è quello dell'individuo, ma è quello della società. Se fra le esigenze dell'individuo e quelle della società si manifesta qualche irrimediabile incompatibilità non si può pensare di sacrificare la società all'individuo — chè del resto la rovina della prima coinvolgerebbe con sè anche quella di quest'ultimo — ma è naturale invece che si sacrifichi l'individuo alla società.

Il problema quindi di una istituzione politica che debba regolare la vita di una società moderna, è principalmente quello di

una organizzazione che assicuri e garantisca a qualunque costo il mantenimento della stessa società, poichè fuori di questa non c'è possibilità di vita per nessuno, e che per raggiungere tale scopo sacrifichi anche, dove è necessario, l'esigenza del singolo.

Riprendendo allora la questione già posta, la conclusione alla quale possiamo giungere è la seguente. Il progresso e l'evoluzione degli uomini hanno reso sempre più forte e pressante, per le ragioni che abbiamo viste, l'esigenza della libertà. Nello stesso tempo però e per un altro verso hanno posto in primo piano la necessità di una organizzazione e di una disciplina degli individui atta a mantenere in vita la società fuori dalla quale non c'è possibilità d'esistenza per nessuno.

Nella società moderna la disciplina della condotta umana implica un più grande sacrificio degli individui ed una maggiore difficoltà di attuazione, ma è, d'altra parte, una necessità inderogabile. Una istituzione politica quindi che sia adatta alla società moderna deve avere di mira principalmente le necessità della società e ad esse subordinare le esigenze dei singoli; ma nello stesso tempo, dove non sono in gioco le necessità vitali della società, essa deve lasciare il massimo di libertà possibile agli individui essendo quello della libertà un bisogno inderogabile dell'uomo evoluto.

Il problema della libertà quindi è un problema fondamentale in una istituzione politica moderna, ma non è il solo nè il primo. Esso è sempre subordinato all'esigenza opposta: a quello della organizzazione e della disciplina della società che ne assicuri la vita e l'esistenza.

Parallelamente l'uomo civile deve fare un sacrificio maggiore per adattarsi ad una disciplina delle azioni e della condotta e trova più difficile uniformare la propria vita, nella varietà e complessità delle sue esigenze, a quella dei suoi simili; ma comprende nello stesso tempo che questo sacrificio è necessario se la società si deve mantenere in vita, e se egli deve, del che non può fare a meno, vivere in essa.

Però questa subordinazione della libertà alla socialità, questo sacrificio delle esigenze degli individui a quelle della collettività, l'uomo civile lo trova ragionevole solo dove esista una incompatibilità fra i bisogni dell'individuo e quelli della società, e

dove tale incompatibilità sia tale da compromettere la pacifica e tranquilla esistenza della società stessa. Dove tale incompatibilità non esiste o esiste ma non è tale da incidere notevolmente sulla vita della società, allora quel sacrificio, quella oppressione della libertà, che riesce così gravosa per l'uomo evoluto, non ha più una ragione d'essere.

Una volta assicurate alla società le condizioni indispensabili per la sua esistenza, si riaffaccia allora e si fa sentire, in uno Stato moderno, il problema della libertà. Dove non sono in gioco le necessità vitali della società, una ulteriore limitazione della libertà non ha una sua ragione d'essere, e non risponde alle esigenze cui uno Stato moderno deve soddisfare.

Comunque rimane fermo che il problema fondamentale della società moderna e quindi delle istituzioni politiche che debbono ad essa adattarsi, non è quello della libertà, ma della socialità. Lo sviluppo della civiltà ha reso importantissimo e in nessun modo trascurabile il problema della libertà; ma in primo piano come problema fondamentale ed inderogabile di una società del tipo di quella moderna ha posto quello della socialità. Una istituzione politica veramente moderna deve porre in primo piano il problema dell'esistenza della società e subordinare a questo tutti gli altri: ciò perchè la rovina o il danno della società si ripercuotono fatalmente sugli individui che la compongono e proprio su quella stessa libertà per salvare la quale si è messa in gioco l'esistenza della società. L'uomo civile comprende che se gli sta veramente a cuore la libertà, egli non può conservarla e mantenerla se non là dove esistono istituzioni politiche capaci di garantirla, capaci cioè di regolare e disciplinare i rapporti tra gli individui che debbono fatalmente vivere gli uni accanto agli altri in modo che l'esistenza stessa della società non sia messa in forse: che il problema fondamentale quindi in una vita necessariamente societaria, non è quello della libertà ma quello della disciplina e che, infine, se non si risolve quest'ultimo non si risolve nemmeno il primo.

Dove la vita deve necessariamente svolgersi in forma sociale anche la libertà non resa possibile che attraverso la disciplina.

[1946]

## LA CATEGORIA DEL DIRITTO NEL PENSIERO DI HOBBS

Nel pensiero sociale di Hobbes noi dobbiamo distinguere due aspetti, che presentano agli occhi dello storico un ben diverso valore. In questa così complessa concezione noi dobbiamo vedere tutto ciò che risponde ad esigenze contingenti, poste dal momento storico in cui il nostro autore visse e maturò quindi il suo pensiero, e quello invece che risponde ad esigenze, diremmo, di ogni tempo, che vale cioè al di fuori del tempo e del luogo in cui quel pensiero si formò.

Hobbes fu portato a meditare sui problemi sociali dalla visione delle lotte che insanguinarono per lungo tempo la sua patria e delle insanabili discordie che dividevano i vari gruppi dei suoi concittadini. Egli cercava quale potesse essere il rimedio a tali mali, dei quali sembrava non si potessero dare di più gravi. Il problema era quindi di carattere, come si direbbe, storico; ma dalla posizione di questo problema egli fu spinto a meditare su problemi più vasti e di carattere generale. Dalla visione di una condizione particolare, determinata dall'assenza di un potere riconosciuto da tutti e capace di imporre a tutti la propria legge, Hobbes fu portato a meditare in modo generale sulla funzione stessa del diritto e dello stato in quanto garante di questo. Come Newton dalla caduta di una mela fu portato a meditare sulle leggi della gravitazione universale, così Hobbes dalla visione di una condizione particolare determinata dall'assenza di una legge valida per tutti e da tutti riconosciuta, fu portato a meditare sulla funzione

stessa della legge giuridica e sulla necessità di essa in generale.

Certo un tale confronto non può essere preso alla lettera. Anzi a questo proposito osserviamo subito che se è vero che la concezione di Hobbes, sorta dalla meditazione su una situazione particolare, si muove e si sviluppa poi secondo una logica interna estremamente rigorosa e in modo quindi del tutto autonomo, è anche vero che quella stessa fermezza nel trarre dal proprio sistema fin le conseguenze più esasperate e talora paradossali, deriva al nostro autore dalla visione sempre presente che egli aveva di una guerra interminabile e senza quartiere fra i suoi concittadini.

Ora il compito che noi ci proponiamo è di vedere quello che nella concezione hobbesiana presenta un valore intrinseco, di enucleare quel concetto del diritto e dello stato come garante di questo che Hobbes riesce a formulare con una precisione e un rigore mai raggiunti prima di lui: quel concetto del diritto e dello stato che non si riferisce solo alle condizioni particolari dell'epoca, ma si può considerare valido ancora oggi, e forse per tutti i tempi e per tutti i luoghi.

\* \* \*

Il problema del diritto nel pensiero hobbesiano può essere visto nei seguenti termini. La legge giuridica è essenzialmente una legge obbligatoria. Ciò vuol dire che essa porta con sé un obbligo al rispetto per gli individui per i quali appunto è obbligatoria. Ma in tanto si può parlare di un obbligo in quanto questo è riconosciuto dall'individuo che è obbligato: diversamente non si può parlare di un obbligo, ma di una costrizione.

La obbligatorietà della legge giuridica presenta questo suo primo carattere essenziale, di essere cioè obbligatoria in quanto riconosciuta come tale. Alla base di tale obbligatorietà sta quindi un riconoscimento, un patto stipulato da quelli stessi che diventano in tal modo obbligati. Così uno schiavo che è tenuto in catene non è obbligato, ma costretto: lo schiavo invece che accetta e riconosce la sua condizione a patto che il padrone gli lasci salva la vita, non è più costretto, ma obbligato: la sua subor-



dinazione si basa da quel momento su una obbligazione avente carattere giuridico.

A fondamento di tutti gli obblighi di natura giuridica sta sempre il riconoscimento degli uomini stessi che sono obbligati. Ma il problema di questo riconoscimento, del significato che esso assume e di tutto ciò che esso implica deve ritenere ora la nostra attenzione.

Gli uomini si obbligano gli uni verso gli altri a rispettare una data legge, a seguire un determinato comportamento. Perchè essi si obbligano? A quale esigenza risponde questa obbligazione che gli uni assumono verso gli altri? Si potrebbe rispondere che essi si obbligano a seguire una data norma di condotta in quanto la approvano. Ma questo non spiegherebbe la natura propria della obbligazione. Colui che approva una data linea di condotta, la segue senz'altro: non occorre che costui si obblighi a seguirla. Nessuno chiede ad un altro che si obblighi a fare una data cosa se è convinto che questo altro avrà tutte le ragioni per volerla fare. Si chiede che un altro si obblighi ad agire in un modo se si ha ragione di temere che costui potrà agire in un modo diverso.

L'obbligazione in tanto ha un significato, in tanto ha una funzione da esercitare nei rapporti fra gli individui, in quanto esiste la possibilità di una deviazione. L'obbligo vale e si esercita solo se non si può contare su di una adesione spontanea.

Se gli uomini si accordano nello stabilire una data linea di condotta da seguire, si avrà ragione di dire che essi lo fanno perchè approvano e trovano giusta quella linea di condotta. Ma se un giorno essi si accordano nel rendere obbligatoria per loro stessi quella linea di condotta, questo gesto, il conferire un carattere di obbligatorietà ad essa, risponde ad un'altra esigenza, sorge in vista di una possibilità che è in opposizione, per così dire, con la condizione precedente: la possibilità cioè che quella linea di condotta non sia più seguita.

È questo il punto colto da Hobbes e dal quale poi egli ricava ad una ad una tutte le conseguenze con estremo rigore logico: l'obbligazione sorge ed ha una funzione solo di fronte alla possibilità di una deviazione, solo in mancanza di una adesione spontanea, o almeno dove manchi la certezza di una tale spontanea

adesione. Il problema del contenuto della obbligazione è estraneo alla mente di Hobbes; quello di vedere cioè a che cosa gli uomini si obbligano. A lui interessa solamente di vedere la natura della obbligazione, di vedere la funzione che essa in quanto tale, in quanto cioè obbligazione, esercita.

La obbligazione sorge e si afferma di fronte alla possibilità di una deviazione: essa ha un significato e una funzione in quanto si pone contro tale possibilità. Questo è l'aspetto negativo, per così dire, della obbligazione: è proprio su questo aspetto negativo di essa che si ferma il pensiero di Hobbes per vedere tutte le conseguenze che esso porta con sé.

L'obbligazione esprime l'esigenza di mantenere qualche cosa contro la possibilità che si presenta di una negazione da parte di qualcuno. Ora perché si pone questa esigenza? Si afferma un contenuto, che vuol dire una data linea di condotta, contro la possibilità di una deviazione da quest'ultima. Ma tutto ciò perché? Perché non si vogliono deviazioni da quella determinata linea di condotta? Secondo Hobbes sono le deviazioni in sé stesse che si vogliono evitare. Non è questa o quella linea di condotta che si vuole imporre, ma una linea di condotta in generale al posto della libertà per ognuno di regolarsi come egli crede.

La legge giuridica ha una funzione essenziale, quella di sostituire alla condotta libera degli individui una condotta obbligatoria. Tutto ciò perché la libertà degli individui porta con sé fatalmente il disaccordo e la lotta, e solo attraverso la imposizione di un comportamento obbligatorio si può ottenere l'accordo e la pace. La discordia fra gli uomini significa la guerra, significa il pericolo continuo di perdere la vita, di andare incontro cioè al male più grave che esista per l'uomo: l'accordo assicura la pace, salva gli uomini dal pericolo più grave nel quale essi possano incorrere. La legge giuridica quindi che impone a tutti un accordo obbligatorio diventa per l'uomo quasi un imperativo categorico, una legge suprema.

L'accordo fra gli individui circa un determinato oggetto può essere voluto allo scopo di realizzare appunto quell'oggetto. La obbligatorietà di un tale accordo ha in questo caso una funzione determinata ed è perciò condizionata dallo scopo che si vuole raggiungere. L'accordo invece può anche essere voluto

come fine a sè stesso, per evitare cioè i pericoli e i danni che la discordia porta con sè. In questo caso la obbligatorietà dell'accordo diventa qualche cosa di incondizionato, quasi un imperativo categorico. Nel primo caso è l'accordo su quella cosa che si vuole, e se su quella l'accordo non si raggiunge non ha più importanza che questo venga per altra via raggiunto; dato che lo scopo che si voleva raggiungere mediante l'accordo non si può conseguire, non ha più importanza che ci sia l'accordo invece della discordia. Nel secondo caso invece è l'accordo per sè stesso che si vuole raggiungere; non importa se su questa o su quella cosa: l'oggetto può variare in modo indifferente dato che lo scopo supremo da raggiungere è l'accordo fra gli individui.

La legge giuridica ha secondo Hobbes proprio questa funzione, di mantenere l'accordo fra gli individui; non importa se su questa o su quella base, non importa se su questo o su quell'oggetto. Qualunque base è buona, come lo è qualsiasi oggetto purchè capace di assicurare l'accordo fra gli individui. Ma ciò che può assicurare tale accordo fra gli individui è la obbligatorietà di un determinato comportamento.

La funzione dell'obbligazione è quella di mantenere l'accordo e la pace fra gli individui: perchè la obbligazione eserciti tale funzione non occorre quindi che abbia questo o quel contenuto, ma solo che riesca a farsi valere come tale, che obblighi veramente tutti. In altri termini quello che si richiede perchè la obbligazione adempia alla sua funzione è che essa sia veramente tale, che sia perfetta nella sua forma di obbligazione. Quello che importa quindi non è il contenuto della legge giuridica, ma la sua forma; che questa cioè sia perfetta.

Noi abbiamo visto più su che una caratteristica essenziale della obbligazione è il suo riconoscimento da parte di coloro che sono appunto obbligati. Ora la ragione per la quale gli individui si sentono obbligati verso la legge giuridica è data appunto dalla funzione che essa esercita e cioè il mantenimento della concordia e della pace fra gli individui. Non è il contenuto della legge che induce a farla rispettare: ciò non è possibile perchè sul contenuto non esiste l'accordo fra gli individui. D'altra parte se proprio fosse possibile l'accordo sul contenuto, se gli individui fossero tutti concordi nel volere seguire sempre una data linea

di condotta, non sarebbe necessaria la obbligazione: questa non avrebbe alcuna funzione da esercitare. Ciò che induce al rispetto della legge giuridica non può essere altro che la forma di essa, cioè il suo carattere di legge obbligatoria per tutti, per il quale carattere essa è in grado di mantenere la concordia e la pace fra gli individui.

Ora se tutti gli individui fossero d'accordo sulla necessità per loro di rispettare la legge giuridica, basterebbe che questa fosse formulata e dichiarata obbligatoria. Ammesso l'accordo di tutti sulla necessità di rispettare la legge giuridica, sulla necessità cioè che esista una legge obbligatoria, allora la sola esistenza di questa legge basterebbe ad assicurarne il rispetto.

Noi abbiamo detto più su che la necessità di una legge obbligatoria per tutti sorge dove esiste la possibilità di una divergenza fra gli individui circa la condotta da seguire. Abbiamo anche visto però che la obbligatorietà della norma acquista un significato semplicemente psicologico, morale. La obbligatorietà della norma ha un significato in quanto si ammette la possibilità di una volontà discordante da essa, ma nello stesso tempo tale obbligatorietà trova il suo fondamento nella stessa etica degli individui che impone loro il rispetto della norma.

Si avrebbe qui quello stesso concetto affermato da Kant riguardo all'imperativo etico, il quale è un imperativo in quanto la volontà dell'uomo può orientarsi in senso diverso, ma nello stesso tempo esso trova tutta la sua forza nella volontà stessa dell'uomo che si sente obbligato al rispetto di esso. Gli uomini possono desiderare di comportarsi in modo diverso da come prescrive la norma giuridica, e ciò perchè tale comportamento difforme dalla norma è di loro gradimento, ma nello stesso tempo, riconoscendo la necessità in vista di una utilità superiore di regolarsi secondo la norma, risolvono di adeguarsi a questa. La obbligatorietà della norma significherebbe in questo caso una forza interiore che, al pari della imperatività dell'etica kantiana, si afferma in contrasto con le tendenze stesse dell'individuo.

A queste conclusioni si dovrebbe arrivare se si ammettesse il riconoscimento da parte di tutti gli individui della necessità di obbedire alla legge giuridica. In questo caso basterebbe la enunciazione della legge obbligatoria per assicurarne l'osser-

vanza da parte di tutti, per assicurare quindi la pace e la concordia fra gli uomini.

Ma se è vero che gli uomini, in generale, vedono la necessità di una legge obbligatoria per tutti, che anzi appunto sul riconoscimento di tale necessità si fonda l'esistenza del diritto e il suo valore, è anche vero che un'azione contraria alla legge è sempre possibile che abbia luogo, e ciò perchè quello che la legge impone non concorda coi desideri e le tendenze di tutti gli individui. Di fronte a questa possibilità il diritto rischia di perdere tutto il suo valore. La funzione del diritto era quella di assicurare la pace e la concordia fra gli individui e di proteggere l'esistenza di questi. Se, malgrado il riconoscimento in generale della legge giuridica, esiste sempre la possibilità che essa sia violata la protezione che essa deve garantire a ciascuno viene meno. In queste condizioni anche coloro che vedono la necessità e l'utilità del diritto, perdono tale convinzione; quel diritto, dato che non è garantito contro le eventuali e possibili violazioni, perde la sua efficacia e la sua funzione: viene meno quindi la ragione che consigliava il rispetto di esso.

Gli uomini si accordano, in generale, nel riconoscere la legge giuridica, non perchè essi siano portati dalla loro natura al rispetto di essa: anzi, al contrario, essa contrasta con la loro natura e con le loro esigenze immediate. Essi si impongono il rispetto della legge solo in quanto vedono la utile funzione che essa esercita. Ora se tale funzione viene meno la legge giuridica perde ogni valore e non viene perciò rispettata nemmeno da coloro che ne riconoscono la necessità.

La coercibilità del diritto si rivela quindi come una caratteristica essenziale di esso. Il diritto vale per la funzione che è in grado di esercitare: un diritto che non è coercibile non è in grado di esercitare la sua funzione, di assicurare cioè ad ognuno la sua protezione, e per ciò stesso perde ogni valore.

La legge giuridica ha un valore e merita quindi il rispetto da parte degli uomini non per il suo contenuto, ma per la sua forma, perchè come legge obbligatoria essa è in grado di mantenere la pace e la concordia fra gli individui e di assicurare così a ciascuno la sua protezione contro un'azione ostile del suo simile. Se questa protezione essa non è in grado di assicurare perchè qualcuno potrebbe anche violarla, allora viene meno tutto il

il suo valore e il diritto che essa aveva al rispetto da parte di tutti.

Deriva da ciò che il diritto per esercitare la sua funzione deve essere coercibile; esso deve essere accompagnato da una forza che ne assicuri l'osservanza anche da parte degli eventuali riottosi. La forza che accompagna il diritto significa un potere capace di imporsi: un uomo o degli uomini a cui sia affidato il potere sufficiente per imporre a tutti il proprio volere.

Questo potere sorge quindi come organo del diritto, come garante della sua attuazione. La funzione essenziale di questo potere è quella di garantire la attuazione del diritto, di una legge cioè puramente formale, il cui contenuto è indifferente. Qualunque potere quindi che sia in grado di fare rispettare la propria legge risponde senz'altro alla funzione essenziale per la quale viene creato e merita perciò obbedienza: non importa quale possa essere il contenuto della legge da esso imposta.

È vero anche il corollario. Dato che diritto valido è solo quello che il potere anzidetto è in grado di fare rispettare, qualsiasi legge in tanto vale in quanto è proprio quella che il potere intende ed è capace di fare rispettare. Il contenuto di una legge giuridica può derivare da qualsiasi fonte, come ad esempio la consuetudine o la legge di uno stato non più esistente; ma ciò che le dà valore di legge giuridica è la garanzia che il potere offre che essa sarà rispettata: essa quindi diventa legge quando il potere decide di imporla al rispetto di tutti. La fonte della legge giuridica, per la sua forma che significa la sua essenza, è la volontà del potere cui è affidato il compito di imporla a tutti.

La legge giuridica coincide con la volontà del potere chiamato a farla rispettare. Se in un dato momento il potere cessa di volere una legge, con ciò stesso cesserà anche di garantirne il rispetto da parte di tutti: e siccome il valore della legge giuridica sta nella garanzia della sua attuazione, venendo meno tale garanzia viene meno anche il valore essenziale della legge giuridica e questa cessa di essere tale. La legge giuridica coincide con la volontà in atto del potere che la deve fare rispettare.

Le caratteristiche del potere che deve imporre l'osservanza della legge giuridica derivano tutte e sono strettamente connesse con la funzione che esso è chiamato ad esercitare. Esso deve

essere un potere al di sopra del quale o di fronte al quale non ne esistano altri. Esso come potere deve essere illimitato.

La funzione del potere in questione, che appunto per queste sue caratteristiche può definirsi un potere sovrano, è quella di imporre a tutti gli individui la propria volontà per mettere al posto della discordia e della lotta la concordia e la pace. Dove non arriva l'azione di tale potere c'è la lotta e la guerra, o almeno si corre continuamente il rischio che si vada a finire in esse. Perciò porre un limite a tale azione, stabilire un terreno sul quale essa non debba esercitarsi, significa lasciare che su questo campo si generi la guerra fra gli individui.

Il problema della libertà viene impostato da Hobbes, sulla base della funzione che il potere sovrano è chiamato a svolgere. La libertà dei sudditi non può essere intesa come facoltà di essi di agire indipendentemente o contro la volontà del potere sovrano. La libertà dei sudditi può essere solo quella che il potere sovrano concede e fino a quando esso ritiene di doverla concedere. Gli individui si rimettono al potere sovrano perchè sanno che solo obbedendo alla sua volontà essi potranno assicurarsi la pace e la concordia; se essi si riserveranno la facoltà di rifiutare in certi casi la loro obbedienza, allora la garanzia che la legge giuridica sarà da tutti rispettata verrà meno, e questa, cioè la volontà del potere sovrano, perderà qualunque valore.

La legge giuridica, cioè la volontà del potere sovrano, merita obbedienza non per il suo contenuto, ma perchè si ha la garanzia che essa sarà da tutti rispettata e tale garanzia porta la pace e la concordia fra gli individui. La libertà per questi ultimi di disobbedire in determinati casi, un limite posto alla onnipotenza di chi detiene la sovranità, significa che la certezza che la legge sarà da tutti rispettata viene meno, e significa perciò che la legge perde la sua efficacia e il diritto al rispetto da parte di tutti.

Libertà dei sudditi non può significare quindi facoltà di fronte alla volontà del potere sovrano, non può implicare una limitazione posta a questo, ma può significare solo l'insieme di quelle facoltà che la stessa legge, la stessa volontà del potere sovrano, conferisce ai sudditi. Non esiste così una sfera di indifferenza, una zona dove il potere sovrano non si eserciti: la zona

della libertà è proprio quella lasciata libera dalla volontà del potere sovrano, e non è perciò sottratta all'azione di questo.

\* \* \*

Il problema della libertà nel pensiero di Hobbes si può meglio intendere esaminando la trattazione che il nostro autore fa dell'istituto della rappresentanza e le conseguenze che egli ne ricava nei riguardi dello stato e del potere sovrano.

L'istituto della rappresentanza si ha quando una persona dà mandato ad un'altra di agire a suo nome. Colui che dà mandato si chiama autore, colui che agisce a nome di quest'ultimo si chiama attore. La rappresentanza può sorgere solo per volontà dello stesso autore poichè nessuno può dare ad alcuno mandato di agire per un altro. Dal momento in cui l'autore ha dato all'attore il mandato di rappresentarlo, cioè di agire a nome suo, tutto ciò che l'attore fa a nome dell'autore vale come se fosse fatto dall'autore stesso, e quest'ultimo lo deve riconoscere come cosa fatta da lui: sempre che l'attore agisca entro i limiti del mandato ricevuto.

Ora l'istituzione dello stato e la relativa creazione di un potere sovrano significano che gli individui affidano da quel momento a colui o a coloro che detengono il potere sovrano il mandato di agire a nome di loro tutti. Da quel momento tutto ciò che farà il (o i) detentore del potere sovrano varrà come se fosse fatto dagli stessi sudditi e questi ultimi lo debbono riconoscere quindi come se fosse stato fatto da loro. Il suddito che riconosce lo stato e il potere sovrano, e la facoltà di chi detiene la sovranità di agire a nome suo, non può affermare mai che una data legge è contraria alla sua volontà, perchè, già per definizione, quella legge è voluta da lui.

Seguendo la tesi di Hobbes non si potrebbe mai asserire che un dato governo non interpreta la volontà dei sudditi perchè la volontà del governo significa la volontà dei sudditi.

A queste conclusioni paradossali Hobbes è portato dal filo stesso del suo ragionamento che egli segue con una logica rigorosa e inflessibile, senza lasciarsi scoraggiare dalle conseguenze



alle quali essa possa condurre. Il suo problema è, come abbiamo visto, quello della funzione della legge giuridica, che consiste nel mantenere l'accordo e la pace fra gli uomini. Ora la realizzazione di tale funzione non si può ragionevolmente affidare al contenuto della legge stessa, in quanto questo sia gradito ai sudditi e quindi da loro accolto, perchè non c'è appunto da sperare che gli uomini si accordino su questo o quel contenuto; essa invece deve essere affidata alla natura della legge, alla sua forma, al suo carattere di legge capace di mantenere la concordia e la pace fra gli uomini. La ragione che potrà indurre gli uomini a rispettare la legge potrà essere solo questa: la garanzia che essa offre di mantenere la pace e l'accordo fra gli individui.

Una volta che gli uomini hanno riconosciuto la necessità di una tale legge valida per tutti, la necessità cioè per loro, se vogliono avere salva la vita e vivere in pace, di sottomettersi a una legge alla quale anche gli altri si sottomettano, da quel momento, dico, gli uomini non vogliono più questa o quella cosa, perchè non sanno se questo possa generare la guerra e la discordia, ma vogliono eseguire soltanto quello che la legge prescrive, la loro volontà è quella di rispettare la legge: essi vogliono infine quello che la legge vuole.

Gli uomini riconoscono che le loro volontà sono discordanti; che se ciascuno di essi ha la pretesa di fare valere la propria volontà ne nascerà la discordia e una guerra senza quartiere. Di fronte a questa situazione essi trovano che la migliore soluzione è quella di stabilire una sola volontà alla quale tutti debbano rimettersi e che tutti debbano riconoscere. Questa volontà sarà quella di un individuo, o di un gruppo di individui, o infine quella della maggioranza di tutti gli individui. Con tale atto gli uomini intendono che la volontà di quell'individuo designato, o di quel gruppo di individui, o della maggioranza, sarà legge obbligatoria per tutti: che essi tutti da quel momento vorranno quello che vorrà la maggioranza o l'individuo o gli individui investiti della sovranità.

Di fronte a questa volontà che ogni individuo riconosce per propria onde essere preservato dalla guerra e dalla rovina, la li-

bertà degli stessi individui si annulla. Non c'è posto per la libertà dove tutti debbono rimettersi ad una volontà unica che, anche se è quella della maggioranza, non lascia comunque modo alle volontà singole di farsi valere.

Ma a questo punto sorge un problema. Gli uomini perchè accettano di rinunciare alla loro libertà e di rimettersi ad un volere unico che valga come legge obbligatoria per tutti? Non è il contenuto di quella volontà che è ragione della sua accettazione da parte di tutti: è invece la funzione che essa, in quanto legge obbligatoria per tutti, è in grado di esercitare. Se viene meno tale funzione cade tutto il valore della legge, cioè di quella volontà. E allora? L'individuo non è più legato alla obbedienza.

Ammettiamo che colui o coloro che sono investiti della sovranità perdano la forza per potere imporre la loro volontà ai sudditi: o che lo stato si sfasci o che il sovrano cada nelle mani del nemico. In questo caso la legge dello stato cessa di essere obbligatoria per tutti, appunto perchè essa ha perduto il suo carattere formale, di legge cioè capace di imporsi a tutti e di mantenere così la concordia e la pace.

Non c'è nessuna incoerenza nè alcuna contraddizione nel pensiero hobbesiano: anzi tutto è ricavato secondo una logica rigida e inesorabile. Il valore della legge, è stato dichiarato fin dal principio, sta solo nel suo carattere formale, nel suo carattere cioè di legge obbligatoria per tutti, e dipende dalla funzione che essa per questo suo carattere è in grado di esercitare: solo se questo carattere formale della legge viene meno, se essa cessa per ragioni di fatto di esercitare la sua funzione, viene meno anche la sua obbligatorietà: nessuno più è tenuto a rispettarla.

Tutto ciò non significa che gli individui nel caso supposto abbiano la libertà di disobbedire. È l'inverso che avviene: è la legge che ora non esiste più e la libertà degli individui che ne consegue è il puro e semplice ritorno allo stato di natura. La libertà quindi che nel caso supposto gli individui posseggono non sta accanto alla obbligatorietà della legge, ma subentra quando la legge ha cessato di esistere. Libertà e legge sono due cose inconciliabili.

Ma accanto a quello or ora visto Hobbes immagina un altro

caso: che l'individuo cioè sia condannato a morte dalla volontà del sovrano. Qui la stessa logica conduce il nostro autore ad arrivare alle medesime conseguenze che nel caso precedente. La legge merita il rispetto degli individui perchè li preserva dalla guerra e dal pericolo della morte: è per questo che ciascuno fornisce la propria obbedienza. Ma se quella stessa legge viene a condannare un individuo a morte essa nei riguardi di quest'ultimo cessa di esercitare la funzione che era chiamata ad esercitare: perchè l'individuo in questione dovrebbe continuare a prestare obbedienza?

Con la stessa logica con la quale si conclude che gli individui non sono obbligati a rispettare una legge incapace ormai di farsi valere si deve concludere anche che essi non sono tenuti ad obbedire ad una legge che li conduce alla morte: nell'un caso come nell'altro infatti la legge ha perduto di esercitare per gli interessati la funzione di salvaguardare la pace e di garantire il mantenimento della vita. Ma, appunto, anche in questo caso come in quello precedente non si può parlare di una libertà che l'individuo abbia di fronte alla legge come da questa riconosciuta, una libertà cioè che coesista e si concili con la obbligatorietà della legge (quasi un limite posto a tale obbligatorietà). La libertà qui significa per l'individuo che se la riprende il ritorno allo stato di natura.

L'individuo infatti nel caso in questione non può vantare una libertà di disobbedire allo stato, nè per converso quest'ultimo gli può riconoscere una tale libertà: l'individuo da quel momento cerca di sottrarsi all'azione dello stato, non riconosce più l'autorità di questo. E lo stato che persegue l'individuo condannato a morte e che cerca di sottrarsi alla pena, non agisce più nei confronti di esso in base alla sua autorità di stato sovrano, ma solo valendosi della sua forza. Da quel momento fra l'individuo e lo stato si è ristabilita la condizione di natura. La libertà dell'individuo significa la libertà che esiste allo stato di natura e che qui ritorna a farsi valere.

\* \* \*

Il pensiero di Hobbes muove da certi concetti precisi e chia-

ri e da questi si svolge secondo una logica rigorosa e ineccepibile.

Il punto di partenza è il concetto del diritto. Il diritto è una creazione dell'uomo; è una istituzione alla quale esso è portato sì da una necessità della sua natura, ma che l'uomo crea con la piena consapevolezza delle finalità cui esso deve rispondere. Per questa sua natura esso si distingue da un imperativo di tipo kantiano che si imponga all'uomo incondizionatamente: che l'uomo debba accettare senza sapere lo scopo al quale conduca.

Il diritto è una legge creata dall'uomo, e l'uomo stesso che al diritto si sottopone, sa a quale fine esso risponde e le ragioni per le quali esso merita obbedienza. In questo senso si può dire che la concezione hobbesiana è una concezione moderna, nella quale il carattere di creatività e di libertà dell'uomo si afferma meglio che in altre concezioni che ancora oggi si sostengono e che vogliono appunto conferire al diritto un valore assoluto, che si impone all'uomo senza che questi si renda conto del perchè: quasi qualche cosa di sovraumano che l'uomo si trovi di fronte e che esso deve soltanto accettare.

Il carattere umano del diritto sta da una parte nel fatto che esso è una libera creazione dell'uomo (esso sorge per un contratto), dall'altra nel fatto che esso esiste solo per un fine umano. Il diritto non è chiamato a realizzare dei valori assoluti, ma solo per rispondere a dei fini che interessano l'uomo. E il valore del diritto sta appunto nella funzione umana che esso esercita.

Ora il diritto è, nel campo dell'attività pratica dell'uomo, una categoria a sè, che si distingue dalle altre categorie quali sarebbero moralità, religione ecc. Hobbes coglie con precisione il punto nel quale il diritto si distingue da ogni altra legge che regoli l'attività pratica, e su questo punto costruisce tutto il suo sistema.

Il diritto è una legge obbligatoria. Ora la obbligatorietà di una legge sta sempre nella sua forma, non mai nel suo contenuto. Diciamo meglio: se una legge è dichiarata obbligatoria in quanto tale il motivo della sua obbligatorietà e quindi la ragione della obbedienza da parte di coloro per cui essa è obbligatoria sta nel suo carattere appunto di legge e non nel contenuto di cui essa è materiata.

Questo carattere della legge obbligatoria viene precisato da Hobbes là dove egli tratta della differenza fra consiglio e comando. Nel *De Cive*<sup>1</sup> egli comincia col dire che la distinzione fra legge e consiglio va ricercata nella differenza che esiste fra comando e consiglio (*Distinctio inter consilium et legem petenda est a differentia inter consilium et mandatum*). Il consiglio è un precetto nel quale la ragione per la quale si obbedisce si trova nel suo contenuto, in quello cioè che con esso viene prescritto (*Jam consilium est praeceptum, in quo ratio quare paremus, sumitur ab ipsa re quae praecipitur*). Il comando invece è un precetto nel quale la ragione dell'obbedienza si fonda sulla volontà di colui che lo impone (*Mandatum autem est praeceptum in quo parendi ratio sumitur a voluntate praecipientis*). Infatti colui che comanda dice: *così voglio, così comando*; il che sta a significare appunto che la sua volontà è già da sola ragione di obbedienza per coloro ai quali egli si rivolge (*Proprie enim non dicitur, Sic volo sic jubeo, nisi stet pro ratione voluntas*). Ora poiché alle leggi si obbedisce non per il loro contenuto, ma perchè esse esprimono la volontà di chi ha la facoltà di comandare, la legge non è un consiglio, ma un comando; e si può definire nel modo seguente: la legge è il comando di una persona (sia un singolo individuo o un'assemblea), i cui ordini contengono in sé la ragione dell'obbedienza (*Cum vero legibus oboediatur non propter rem ipsam, sed propter voluntatem praecipientis, lex non consilium, sed mandatum est; definiturque hoc modo: lex est mandatum personae (sive hominis, sive curiae) cuius praeceptum continet obedientiae rationem*).

Il pensiero di Hobbes è qui chiaro e preciso insieme con le esigenze da cui esso è animato. Infatti che cosa sta a significare quel carattere di obbligatorietà che si attribuisce ad una legge? Questo attributo della obbligatorietà aggiunge qualche cosa alla legge alla quale esso è riferito o è qualche cosa di superfluo? È questa la questione che Hobbes affronta e che vuole risolvere senza equivoci e senza nemmeno quei compromessi cui spesso si ricorre. Ora se quel carattere di obbligatorietà che si attribui-

---

<sup>1</sup> V. cap. XIV, art. 1

sce alla legge ha un significato, ciò vuol dire che esso già da solo è sufficiente ad assicurare alla legge quella obbedienza che altrimenti potrebbe mancare; vuol dire che la legge merita il rispetto già per questo suo carattere di obbligatorietà indipendente dal suo contenuto. Se il contenuto di una legge già bastasse ad assicurare il rispetto da parte degli uomini che senso avrebbe la dichiarazione della sua obbligatorietà? Perchè essa dovrebbe essere dichiarata obbligatoria? Il carattere di obbligatorietà che si attribuisce ad una legge deve aggiungere ad essa qualche cosa: se il rispetto di essa è già assicurato dal suo contenuto quel carattere che le si attribuisce è inutile.

Ma la legge giuridica ha questo di particolare, che la sua obbligatorietà è accompagnata da una forza che ne assicura il rispetto anche da parte di coloro che non vogliono riconoscere appunto tale sua obbligatorietà. Questa coercibilità del diritto non è un attributo che possa finire col prendere il posto di quello della obbligatorietà; al contrario esso deriva logicamente proprio dal modo con cui tale obbligatorietà è intesa e serve a fondare e a dare una ragion d'essere a questa.

Il diritto infatti non è una legge che si imponga all'uomo incondizionatamente e indipendentemente dalla sua libera scelta. Il diritto sorge per libera decisione dell'uomo che lo crea attribuendogli una funzione e proprio perchè esso eserciti questa funzione. La funzione che il diritto è chiamato ad esercitare e per la quale esso viene creato è quella di mettere al posto della discordia e della guerra fra gli uomini la pace e la concordia. Tale funzione esso può esercitare se sarà da tutti rispettato; ora perchè si abbia questa certezza occorre che esso sia coercibile, cioè che nel caso esso possa essere imposto anche con la forza.

Quando si ha la certezza che il diritto sarà rispettato, certezza che si fonda appunto sulla sua coercibilità, esso allora è in grado di esercitare la funzione per la quale è stato creato, e appunto perciò diventa obbligatorio. La obbligatorietà del diritto quindi non si riduce a diventare una semplice costrizione. Essa appunto perchè obbligatorietà richiede e corrisponde ad un riconoscimento degli individui. Non la costrizione ma la possibilità della costrizione dà al diritto quel carattere per cui esso merita il riconoscimento degli uomini e viene considerato obbligatorio.

Giunti a questo punto della nostra breve trattazione noi possiamo fare qualche considerazione sul pensiero hobbesiano ragionando nel modo seguente.

La forma del diritto che gli uomini danno ad un contenuto qualsiasi ha un significato solo in quanto essa si pone contro la eventualità di una violazione da parte di qualche individuo, e proprio per evitare tale violazione. La forma del diritto ha questo significato e questa funzione negativa da esercitare. Tutte le volte che si afferma la obbligatorietà di un certo comportamento per gli individui e si stabiliscono delle sanzioni contro coloro che non lo seguiranno, tutto ciò ha un significato solo in relazione alle eventuali deviazioni e come rimedio a queste.

Il diritto quindi, come tale, tanto più è perfetto quanto meglio è in grado di esercitare la sua funzione, quanto meglio è in grado cioè di vincere le eventuali deviazioni e di imporsi ai possibili dissezzanti. Ma se la deviazione deve essere resa impossibile, deve essere cioè eventualmente impedita con la forza, a maggior ragione essa non deve essere riconosciuta come valida.

Il diritto non deve contraddire se stesso, e cioè la funzione che esso è chiamato ad esercitare, deve non ammettere la possibilità di una deviazione da esso. Se gli uomini creano il diritto, se danno la forma del diritto ad un certo contenuto, ciò che essi fanno ha un significato solo se deve valere contro le eventuali deviazioni e come rimedio a queste.

Tutto ciò è dedotto con rigore logico. Ma la questione che bisogna fare è la seguente. Gli uomini danno la forma del diritto ad un certo contenuto. Essi lo fanno per evitare le deviazioni e quindi, una volta creato il diritto, non devono ammettersi le deviazioni da questo: con ciò è raggiunto lo scopo che si voleva raggiungere. Ma perchè gli uomini vogliono salvare quel contenuto dalle deviazioni? Lo fanno perchè vogliono proprio quel contenuto o perchè le deviazioni in sè stesse, generando discordie e lotte, sono dannose? In altri termini quella forma del diritto è fine a se stessa o serve per mantenere in vita proprio quel contenuto?

Ma anche se il diritto non è fine a sè stesso, se la sua funzio-

ne è solo quella di salvaguardare un certo contenuto dalla possibilità di deviazioni, non per questo noi possiamo dire superata la concezione hobbesiana e insieme con essa l'esigenza che Hobbes pone. Infatti perchè gli uomini che vogliono salvare un certo contenuto si inducono a dare ad esso la forma del diritto? Se lo scopo essenziale è quello di assicurare la vita a quel contenuto, la forma del diritto che ad esso si dà in tanto si dà in tanto si giustifica in quanto senza di questa quel contenuto rischia di essere sacrificato. Se la ragione che muove gli uomini è la volontà di salvare quel contenuto e se essi a tale fine si inducono a dare a tale contenuto la forma del diritto, ciò vuol dire che questa forma è necessaria appunto per salvare quel contenuto stesso. Anche come mezzo quindi, come subordinata ad uno scopo, la forma del diritto non cessa di esercitare la sua funzione.

Le caratteristiche che il diritto deve possedere quando è considerato fine a sè stesso, esso deve avere anche quando è mezzo per un fine ad esso estrinseco. Se gli uomini danno ad un certo contenuto la forma del diritto, ritenendo con ciò che essa sia necessaria per mantenere in vita questo contenuto, tanto più facilmente quest'ultimo potrà essere salvato quanto meglio il diritto è in grado di esercitare la sua funzione, quanto più perfetto cioè esso sarà nella sua forma.

Anche se si muove da una concezione meramente funzionale del diritto, tale funzione subordinata che il diritto deve svolgere, essendo sempre quella di farsi valere contro le eventuali violazioni, richiede che il diritto sia capace proprio di imporsi contro di queste: in tale sua capacità consisterà sempre la sua caratteristica essenziale.

Il diritto quindi se è dall'uomo invocato e se ad esso si fa ricorso, è sempre richiesto perchè sia capace di imporsi contro le eventuali violazioni, e in vista di queste: tanto meglio esso risponderà alla sua destinazione quanto maggiore è la sottomissione degli uomini. È sempre contraddittorio quindi dare la forma del diritto ad un contenuto e poi togliere al diritto stesso la sua autorità.

Ma precisiamo meglio i termini di tutta la questione. Il diritto sorge e in tanto ha un significato in quanto esso si afferma contro eventuali volontà discordanti. Ora può avvenire che que-



sta volontà discordante si voglia combattere non perchè essa sia la negazione di un determinato contenuto che si vuole salvare, ma perchè essa rappresenta l'arbitrio individuale generatore di urti e di lotte fra gli individui. Questo caso si verifica, per esempio, quando in un dato periodo storico, nell'urto fra le diverse tendenze politiche, nessuna riesce ad imporsi e la lotta degenera e diventa o rischia di diventare guerra civile. In queste condizioni avviene talora che la maggioranza degli individui, disperando oramai ciascuno di fare trionfare la propria idea e temendo d'altra parte come il peggior male la guerra aperta, preferisce che si affermi una tendenza qualsiasi purchè essa sia capace di imporsi a tutti e di stornare così la guerra imminente o già in atto. Quando si determina un tale caso il valore del diritto sta solo nella sua forma. Qualunque diritto viene considerato buono solo che sia perfetto formalmente, solo cioè che sia capace di imporsi e di ottenere il rispetto di tutti gli individui. È questo un caso caratteristico in cui il diritto vale e viene rispettato solo per la sua forma, indipendentemente dal suo contenuto. Gli individui infatti, nel caso in questione, non cercheranno nel diritto se non la sua attitudine ad imporsi a tutti e ad assicurare così la pace e la concordia.

Ma può avvenire invece che la volontà discordante che si vuole combattere mediante il diritto sia la volontà che discorda e in quanto discorda da un certo contenuto. Che in altre parole si voglia salvare un certo contenuto dalle eventuali violazioni. Ora anche in questo caso il ricorso alla forma del diritto se ha una sua ragion d'essere sta a significare che quel contenuto, solo come tale non è più capace di imporsi, o per lo meno che esso non dà la garanzia che sarà da tutti e sempre osservato; e che questa garanzia la può dare invece la forma del diritto che esso assume. Allora la forza di quel contenuto non si cercherà più in esso ma nella forma del diritto che esso assume. Se così stanno le cose dovrà essere cura degli uomini perfezionare la forma del diritto e fare di questa forma l'essenza di esso.

Se ci si fida più della forma che del contenuto bisognerà porre la ragione dell'obbedienza non nel contenuto, ma nella forma del diritto. Ma d'altra parte noi non possiamo dimenticare che la forma del diritto è stata richiesta proprio per salvare

quel determinato contenuto. Ora se quel contenuto si è risolto senz'altro nella forma del diritto noi possiamo dire senz'altro che la forma merita la incondizionata obbedienza degli individui: che il diritto deve essere senz'altro rispettato, solo perchè tale. Ma anche in questo caso noi non possiamo dimenticare che il rispetto incondizionato per la forma deriva anche dalla capacità che essa ha avuto di assorbire in sè quel certo contenuto.

E se invece la forma non risolve veramente in sè il contenuto, e nell'assorbirlo lo altera e lo modifica? In questo caso il problema rimane, da un punto di vista rigorosamente teorico, insolubile. Noi infatti abbiamo ammesso la incapacità del contenuto, solo in quanto tale, ad affermarsi (e ciò spiega il ricorso alla forma del diritto): deve essere la forma ad assicurare il rispetto degli individui: conviene perciò affidarsi a questa. Ma se questa non assicura nemmeno il rispetto di quel contenuto appunto perchè lo altera, a che cosa affidarsi? In questo caso si dovrebbe concludere che quel contenuto, incapace di imporsi da sè e non avendo trovato una forma in cui tradursi, non troverà il rispetto degli uomini e finirà col naufragare.

Il che se da una parte non significa una accettazione della tesi hobbesiana, in quanto nel nostro caso l'obbedienza alla legge non salva ormai niente e vale tanto quanto la violazione di essa, è una conferma indiretta, dall'altra, della verità delle sue asserzioni; mostra cioè che dove un dato contenuto non è in grado di imporsi a tutti solo perchè tale, solo affidandosi alla forma del diritto e risolvendolo in essa lo si può salvare. Dove l'accordo fra gli individui non si raggiunge spontaneamente, o lo assicura il diritto o niente lo potrà assicurare.

[1953]

## LIBERALISMO E DETERMINISMO

Esiste una forma di liberalismo politico che muove da un presupposto fondamentale: quello di considerare la libertà dell'individuo come il fine più importante o almeno come uno dei fini essenziali di qualsiasi organizzazione politica della società. Secondo questa concezione la libertà è considerata come un fine; la forma in cui tale fine è posto è quella (si può dire) di un imperativo categorico.

Una concezione del genere non può essere in alcun modo discussa: si tratta di un atteggiamento dommatico che pone la libertà come un valore supremo, o almeno come uno dei valori da considerare sempre come fine e che non può essere sacrificato mai, in qualità di mezzo, per un altro fine qualsiasi. Ci si può certamente chiedere in che modo vada intesa e quale sia perciò questa libertà che deve essere perseguita sempre come un fine e non deve essere mai sacrificata come un mezzo; quali siano i mezzi più adatti a garantirla nel suo contenuto essenziale; come la libertà dell'uno si possa conciliare con quella dell'altro. Queste ed altre questioni si possono sollevare, ma sull'assunto fondamentale, e cioè che la libertà debba essere ricercata sempre come un fine da raggiungere, non c'è luogo a discussione: o lo si accetta o lo si respinge, con un atto, nell'uno e nell'altro caso, egualmente drammatico. Ma esiste, accanto a questa, un'altra forma di liberalismo; essa vuole la libertà perchè muove dal presupposto fondamentale che solo in un regime di libertà l'attività economica degli individui può dare il massimo rendimento dal punto di vista dell'interesse generale. Secondo questa visio-

ne ottimistica della realtà economica, Dio o la natura hanno predisposto le cose in modo che gli uomini, mentre sono intenti a perseguire il proprio vantaggio, finiscono col fare anche, senza bisogno che lo vogliano deliberatamente e nemmeno che lo sappiano, l'interesse della società nel suo insieme. Lasciamo perciò gli uomini liberi di agire come essi credono e vogliono: possiamo essere sicuri che essi, perseguendo ciascuno il proprio vantaggio individuale, finiranno col realizzare quello della società nel suo insieme.

C'è dunque una forma di liberalismo politico che pone come istanza fondamentale a favore della libertà l'utilità che questa è capace di recare alla società. Ma, a parte ciò, si può dire senza timore di esagerare che oggi qualsiasi forma di liberalismo politico fa ricorso anche a questo argomento per sostenere il proprio sistema o per lo meno non lo esclude dalla serie delle ragioni sulle quali essa fonda tale sistema. In altre parole il liberalismo politico, quando non si fonda del tutto o non coincide addirittura con il liberalismo, trova quasi sempre nella concezione liberistica un buon argomento a sostegno del proprio sistema.

Ora il liberalismo col quale il liberalismo di oggi talora coincide, o nel quale trova almeno un argomento a proprio favore, come considera la libertà che vuole sia assicurata e mantenuta? La libertà, secondo tale concezione, è ricercata non come un fine valido di per sé stesso, ma come un semplice mezzo atto ad assicurare il maggior benessere possibile alla società. La libertà è voluta dal liberismo come lo strumento più efficace per dare alla società la migliore condizione economica consentita dalla situazione esistente. La libertà è un mezzo, non un fine; non è un valore intrinseco che vada ricercato incondizionatamente; è un efficace strumento che si deve mettere in opera se si vuole assicurare alla società il maggior benessere possibile.

Ma la questione essenziale non sta qui. L'ottimismo della concezione liberistica si fonda sul presupposto che ciascun uomo, lasciato libero di agire come crede e come vuole, opererà in un modo che si può prevedere e considerare come certo in partenza, e che è quello che assicura il maggior benessere alla società. Se in un paese gli uomini sono lasciati liberi di scegliere la professione che preferiscono si può essere certi che ciascuno di essi sceglierà quella nella quale darà il massimo rendimento per

la società; infatti, se si determina in tale paese una sovrabbondanza di medici e gli ingegneri invece vengono a scarseggiare in confronto con le necessità della popolazione, avverrà che la retribuzione del medico si ridurrà per l'accresciuta offerta a cui non fa riscontro un aumento della domanda, la retribuzione dell'ingegnere si eleverà data la riduzione dell'offerta: ciò indurrà gli uomini a preferire nel proprio interesse la professione dell'ingegnere a quella del medico. A questo modo il numero degli ingegneri aumenterà mentre si ridurrà quello dei medici: proprio come vuole l'interesse della società la quale ha bisogno di altri ingegneri mentre può fare a meno di una parte dei medici che sono in quantità eccessiva. Ammettiamo che la produzione dei tessuti di lana aumenti in modo eccessivo e che diminuisca invece, sempre eccessivamente, quella dei tessuti di cotone; il prezzo dei primi diminuirà per l'accresciuta offerta, aumenterà quello dei tessuti di cotone per la diminuzione dell'offerta: ciò indurrà altri individui a darsi alla produzione dei tessuti di cotone che è diventata così redditizia, o gli stessi produttori esistenti ad accrescere la loro produzione, mentre parallelamente i produttori di lana ridurranno la propria produzione o alcuni la smetteranno del tutto, e non è da pensare poi che altri individui si risolvano ad iniziare una nuova attività in tale campo. E così aumenterà la produzione dei tessuti di cotone e diminuirà quella dei tessuti di lana: proprio come vuole l'interesse della società. Ammettiamo che un produttore del bene  $x$  introduca una nuova tecnica che gli consenta di ridurre a metà il costo di produzione; ciò gli consentirà di vendere il bene  $x$  a un prezzo inferiore a quello al quale lo vendono gli altri produttori, cosa che egli farà senz'altro per vincere la loro concorrenza; i consumatori, attratti dal prezzo più basso, abbandoneranno senz'altro i loro antichi fornitori e si rivolgeranno per i loro acquisti all'inventore del nuovo metodo. Da oggi in poi per conseguenza coloro che non saranno capaci di introdurre il nuovo metodo dovranno abbandonare la produzione di  $x$  e cedere il posto a coloro che producono con quel sistema più economico: il bene  $x$  cioè sarà prodotto a un costo più basso e ceduto a un prezzo anch'esso più basso, come vuole appunto l'interesse della società.

Ma che cosa significa o che cosa implica come suo presup-

posto essenziale questa visione ottimistica di tutta la realtà economica?

Essa viene a significare che, se gli uomini sono lasciati liberi di agire secondo il proprio criterio e nessuna forza esterna si esercita sulla loro condotta, noi possiamo conoscere in partenza quale sarà il loro comportamento. Noi possiamo stabilire non solo che il movente economico sarà quello che deciderà l'indirizzo di tutta l'attività umana, ma possiamo anche precisare quale sarà tale indirizzo e i risultati ai quali esso porterà. Il che vuol dire che l'attività dell'uomo è considerata come determinata dalle forze economiche secondo un indirizzo che l'uomo stesso non può a suo arbitrio modificare.

Se non si ammette questo presupposto cade tutto il fondamento sul quale poggia l'ottimismo del liberismo economico. Se noi infatti ammettiamo che gli uomini potranno regolarsi in base a criteri diversi da quelli suggeriti dalle ragioni economiche, che, in altri termini, le forze economiche non hanno alcuna azione decisiva sulla condotta umana o non sono, almeno, in condizione di assicurare un determinato comportamento da parte degli uomini, allora non sarà possibile stabilire in partenza che gli individui lasciati liberi di agire si comporteranno sicuramente in quel dato modo, quello che procura alla società nel suo insieme il suo maggiore benessere.

Perchè quell'ideale ottimistico sia fondato occorre presumere che gli uomini, siano essi consumatori o produttori, si comporteranno tutti secondo le prescrizioni delle leggi economiche senza violarle continuamente a proprio arbitrio, in modo da costruire con la loro azione quell'edificio che risponde appunto a tali leggi economiche. In altre parole gli uomini debbono essere considerati come docili e perfetti esecutori di quelle leggi economiche che sono fatte per assicurare il benessere della società nel suo insieme.

Si potrebbe obiettare che perchè quell'ideale costruito dagli ottimisti sostenitori del liberismo si realizzi non è necessario ammettere che tutti gli uomini agiranno secondo quelle leggi economiche; le deviazioni possono anche essere ammesse; quello che importa è potere stabilire che almeno la maggior parte degli uomini si comporterà nel modo previsto: tanto basta ad

assicurare che i risultati saranno nel complesso quelli voluti dalle leggi del maggior vantaggio economico. Si ammetterà, sì, che alcuni individui si comporteranno in modo diverso da come stabiliscono le leggi economiche, ma si dovrà dire che la maggior parte di essi avrà il proprio comportamento determinato dalle forze che agiscono nel senso del maggior benessere generale.

Se la libertà infatti non si limita a costituire un'eccezione, ma diventa la regola, nessuno potrà dire in partenza che gli uomini opereranno sotto l'azione del movente economico e proprio nel modo preciso che determinate leggi impongono, così che alla fine essi, sotto l'azione di tali leggi, verranno a costruire, senza che se ne siano fatto uno scopo prestabilito, l'edificio del benessere collettivo. Il liberismo ottimistico per essere coerente deve presupporre il determinismo economico della volontà, almeno riguardo alla maggior parte degli uomini.

In sostanza il liberismo ottimistico chiede, sì, la libertà, ma tale libertà esso considera intanto come un semplice mezzo, uno strumento capace di assicurare il maggiore benessere possibile della società, non come un fine da realizzare, come un diritto dell'uomo che debba essere a questo assicurato a qualunque costo. Oltre a ciò, ed è questo l'aspetto più importante della questione, la libertà che esso vuole sia data agli individui significa soltanto questo: nessuna forza esterna venga esercitata sulla condotta degli uomini in modo che questa sia determinata soltanto dalle forze economiche, le quali sono capaci di indirizzarla in un senso prestabilito, cioè verso la realizzazione dell'ideale della maggiore felicità per tutti. Il liberismo vuole la cosiddetta libertà perchè non crede che esista la vera libertà, almeno per la maggior parte degli uomini: perchè sa che gli individui, se non vengono deviati nella loro attività da forze di altro genere, obbediranno all'azione esclusiva delle leggi economiche che dirigeranno tale loro attività in un senso che si può conoscere in partenza. Se si ammette la libertà, e quindi la impossibilità di predeterminare che gli uomini obbediranno all'azione delle forze economiche e proprio in quel modo previsto, cade con ciò quella certezza ottimistica sulla quale si fonda l'istanza della libertà nel liberismo economico.

Dal ragionamento che abbiamo fatto possiamo trarre le seguenti conclusioni. Quando il liberalismo politico si fonda sulle premesse del liberalismo ottimistico, esso, si può dire, coincide con quest'ultimo: vale allora per esso quello che abbiamo rilevato per il liberalismo economico. Ma quando, ed è questo il caso più frequente, il liberalismo politico pone a base di tutto il suo sistema l'istanza della libertà che esso considera come un fine da essere perseguito in modo incondizionato, un bene in sè stesso, un diritto che all'uomo deve essere mantenuto e tutelato perchè l'esercizio di esso significa l'affermazione più alta della personalità umana, e poi come uno degli argomenti aggiunti sui quali si appoggia presenta la visione ottimistica di una società libera come essa è vista dal liberismo economico, esso viene a trovarsi in una situazione paradossale: perchè, mentre pone la libertà come un fine essenziale da raggiungere incondizionatamente, accetta e impiega come un suo argomento una concezione che è una implicita negazione della libertà umana.

Il liberalismo muove dall'assunto che la libertà umana sia un fine da raggiungere, un bene in se stesso che non va sacrificato per qualsiasi altro fine che si ponga; e poi, di rincalzo alla propria tesi, mostra anche i benefici effetti della libertà assicurati, però, dal fatto che l'uomo, quando è lasciato libero di agire, non esercita la sua libertà ponendosi egli stesso i propri fini da perseguire e da raggiungere (così deve essere concepita la libertà, nè può esserlo altrimenti), ma al contrario si assoggetta a dei fini che già sono noti in partenza e tende a perseguirli in base a un meccanismo di forze che predetermina tutta la sua condotta.

In altre parole, oggi il liberalismo politico, che vuole l'affermazione del valore in sè della libertà, crede di trovare un potente alleato nel liberismo ottimistico che significa in un modo o nell'altro determinismo economico della volontà. Esso si trova in una situazione paradossale perchè da una parte dice: «date all'uomo la libertà perchè nell'esercizio di questa sta il dono più grande che sia stato a lui concesso»; dall'altra parte aggiunge: «date all'uomo la libertà, perchè potete essere certi che egli lasciato libero si determinerà secondo l'azione esclusiva di certe leggi economiche che lo condurranno, senza che egli lo voglia e neppure lo sappia, a fare il bene della società»; il che è come dire



che quando l'uomo è lasciato libero non è veramente tale, ma è sotto l'azione delle forze economiche che lo conducono dove esse vogliono, verso il benessere universale cioè, senza che egli si faccia di ciò uno scopo coscientemente voluto e perseguito.

[1953]



## LA NOSTRA SCUOLA HA FATTO BANCAROTTA?

Dobbiamo confessarlo: la nostra scuola ha fatto bancarotta. Ma che vuol dire *dobbiamo confessarlo*? Davvero lo confesseremo? Non credo. Se qualcuno (dico qualche insegnante) si decide a fare questa confessione i suoi colleghi protesteranno certamente, e ognuno, invece di ripetere incoraggiato da quella sincerità la stessa confessione, preferirà chiedere, come se fosse realmente meravigliato: la nostra scuola ha fatto bancarotta? La tua se mai, e mi dispiace per te, ma non la mia che funziona e rende alla perfezione. Se poi passiamo alle sfere ufficiali, peggio ancora. In Italia (io non so come vadano le cose negli altri paesi: può darsi peggio, può darsi meglio: parlo dell'Italia perchè so e vedo quello che succede qui) in Italia, dicevo, nelle sfere ufficiali avviene quello che si racconta o si raccontava quando ero bambino io: di un certo re il quale affezionato ad un suo cavallo e temendo per la sua vita aveva stabilito che avrebbe punito terribilmente chiunque gli avesse dato la notizia della sua morte; e così quando il cavallo venne a morire nessuno aveva il coraggio di portarne la notizia al re perchè ciascuno temeva, col solo confessarla, di subire per sè le conseguenze di una morte della quale era innocente, e tutti preferivano ripetere che il cavallo era in vita e scoppiava di salute. La storia poi finì come finì: non è la fine che ha importanza.

In Italia (non occorre, spero, ripetere quello che ho detto già fra parentesi) le cose vanno su per giù come in quel regno, per quanto riguarda le sfere ufficiali (e non per quelle soltanto!): le verità sgradite non si vuole che siano rese note e chi le confes-

sa ne porta la pena come se ne fosse lui l'autore; e così ognuno preferisce nascondere la verità e dire tutto il contrario di essa: e tutti gli dicono: bene! bravo! come se fosse merito suo (e il merito veramente è tutto suo di inventare quello che non è). E così tutto va bene: il re sa che il suo cavallo vive perchè nessuno gliene annunzia la morte e se qualcuno non lo costringe con uno stratagemma a dire lui stesso che il cavallo è morto, questo potrà continuare a vivere per l'eternità.

Ma perchè poi la scuola ha fatto bancarotta? Potrebbe bastare, per rispondere, fare una semplice considerazione: che gli alunni odiano la scuola. Ma forse questa parola ad alcuni sembrerà troppo forte; d'altra parte, bisogna riconoscerlo, è difficile che dei ragazzi a quella età siano capaci di provare l'odio così come siamo capaci di provarlo a volte noi uomini maturi. E allora non parliamo di odio: parliamo di antipatia, di avversione, o di altre cose del genere, e diciamo che gli alunni nutrono, nella loro generalità, una grande antipatia, una profonda avversione per la scuola, per le materie che debbono apprendere, e... bisogna confessarlo, per i professori che li costringono ad imparare tante cose noiose. È questa la confessione che dovremmo fare. Chi sarà disposto a farla? Non lo so. Ma forse alcuni risponderanno con un sorrisetto, e diranno: ah sì? E che vorreste voi che gli alunni amassero davvero la scuola? E solo perchè essa non è riuscita ad innamorare di sé le scolaresche voi concludete che la scuola ha fatto bancarotta?

Veramente io direi di sì. Certo è uno spettacolo un po' strano quello che ci si offre dinnanzi. Studenti che vanno a scuola di mala voglia, che considerano i loro professori come i loro naturali nemici, con i quali bisogna sempre mentire e fingere, ai quali non bisogna mai confessare quello che si pensa e si sente: e in questa atmosfera di avversione, di sfiducia e di incomprensione il professore è chiamato a svolgere la sua nobile missione. Egli deve impartire agli alunni molte nozioni utili per la vita, deve coltivare e affinare il loro senso estetico, deve formare il loro carattere e la loro moralità. Veramente l'atmosfera non sembra la più adatta per un compito così difficile e delicato.

Ma perchè tutta questa atmosfera? La colpa è forse dei professori? Certo può darsi che sia veramente colpa loro. È più cer-

to però che, anche se i professori volessero far di tutto per attirare i loro studenti, e prima di ogni altra cosa, e come la premessa più importante per lo svolgimento del loro compito, guadagnare la loro simpatia e la loro fiducia, e inoltre fare che essi non abbiano per quello che debbono apprendere antipatia ed avversione, essi non potrebbero riuscire pienamente nel loro intento. Ammettiamo che un alunno si alzi e dica: Professore, ma perchè dobbiamo studiare questo argomento, questo autore? È così noioso e fastidioso! Non potremmo fare invece quest'altro? Dico *ammettiamo*, perchè è difficile che ad un alunno sia consentito di parlare in modo così poco riguardoso di un argomento del programma: significherebbe fare un'offesa alla maestà dei «programmi». Ma ammettiamo che la cosa, nelle dovute e più rispettose forme (non in quelle da me immaginate) avvenga. Che dirà il professore? Può darsi che egli la pensi allo stesso modo (perchè il solo pensare male dei programmi non è delitto di lesa maestà; per fortuna ai tempo di San Paolo i programmi non esistevano nel modo come esistono oggi: altrimenti sarebbe colpa già il solo pensare male di essi); ma anche se la pensa allo stesso modo, non potrà fare a meno di rispondere: sì, voi potreste avere anche ragione, ma questo argomento fa parte del programma, e io non posso fare a meno di obbligarvi a studiarlo, i programmi non sono io a farli. Perciò silenzio, state attenti, e continuiamo. Tutto questo certo non è molto edificante e non è nemmeno molto pedagogico, soprattutto poi non è certamente formativo: ma l'importante, a scuola, è che si svolgano i programmi. Un'altra volta gli alunni dicono al loro professore di... non so quale materia: Professore, siamo stanchissimi: abbiamo dovuto lavorare per tre ore dietro una difficilissima versione latina; non siamo in condizione di seguire la sua spiegazione. Agli alunni, si sa, non bisogna mai credere: essi sanno fingere così bene coi loro professori! (E infatti una delle poche cose che la scuola insegna agli studenti è la finzione e l'ipocrisia: di tali effetti dell'azione della scuola nessuno dubita mai). Ma ammettiamo che il professore si convinca che questa volta le cose stiano veramente a quel modo e che gli alunni una volta tanto siano sinceri e non mentiscano con lui. E tuttavia che cosa può fare? Dirà press'a poco così: cari ragazzi voi avete ragione; non è que-

sto il momento più propizio per parlarvi di certi argomenti, e certo la mia lezione sarebbe molto più proficua se fatta in altro momento. Ma io non posso rimandare; io debbo svolgere il «programma», e non posso rinviare questa lezione a miglior tempo; bene o male che vada, io questa lezione debbo farla per forza oggi. Insomma l'imperativo categorico al quale soggiacciono tutti, alunni e professori, è il «programma» che, a qualsiasi costo, deve essere svolto: bene o male, non ha importanza: l'importante è che esso sia svolto. Un'altra volta un alunno si alza per chiedere al professore degli schiarimenti e anche il parere su una questione che non rientra però nel «programma» di insegnamento. Gli alunni questo lo fanno sempre di proposito per evitare che il professore cominci ad interrogare o, peggio, a spiegare un nuovo argomento che poi assegnerà per la volta successiva. Il professore lo sa e non ci casca. (Anche questa funzione elevata ha, praticamente, la scuola: quella di insegnare agli alunni il modo come ingannare i professori, e a questi ultimi — giacchè, come si sa, l'esercizio didattico è un insegnare e nell'atto stesso un apprendere — il modo con cui sfuggire alle insidie tese loro continuamente dai loro discepoli). Ma si dà il caso che gli alunni si interessino veramente a quella questione da loro proposta e il professore abbia il modo di accertarsene. D'altra parte egli è convinto che trattare di quell'argomento sarebbe non meno istruttivo che trattare qualsiasi altro argomento del programma, e certo sarebbe un insegnamento molto più efficace dato l'interesse che ad esso prendono gli alunni. Ma come fare? Ragazzi, dirà, io ammiro il vostro interessamento per queste questioni così importanti e volentieri ne tratterei con voi. Ma, capirete, metterci a parlare di queste cose sarebbe una «perdita di tempo», perchè esse non fanno parte del nostro «programma», di quello cioè che voi dovete apprendere. Di conseguenza mettete da parte queste questioni e occupatevi con me degli argomenti che «dobbiamo» trattare insieme. Tutto questo è certamente molto educativo e formativo. I ragazzi seguiranno di mala voglia una lezione che poco li interessa, mentre avrebbero seguito con grande interesse e quindi con maggiore profitto la trattazione di un altro argomento che tanto li interessava e... si faranno un concetto poco edificante della fun-

zione della scuola.

Che cosa è allora o che cosa diventa praticamente il professore nella nostra scuola? Egli è nient'altro che un burocrate, un funzionario il quale ha un compito preciso, quello di svolgere un determinato «programma». Di questo solo egli si deve preoccupare, di questo solo, si può dire, gli si chiede conto. Legato a quel programma che lo incalza da tutte le parti egli non ha tempo nè modo di guardare alle esigenze degli alunni e non ha tempo da perdere per altre cose. Il suo compito è solo quello di imporre quel programma, così come gli viene presentato, agli alunni perchè essi, vogliano o non vogliano, giovi o non giovi, lo apprendano così com'è. Di più: egli deve stabilire, almeno in linea di massima, le fasi di svolgimento di esso, i periodi nei quali intende svolgere le varie parti di esso. Il suo problema non è costituito dagli alunni e dalla loro psicologia sulla quale egli deve agire e che deve cercare di formare, da quei ragazzi dei quali deve acquistare, se vuole operare efficacemente, la piena fiducia: il suo problema sono invece i programmi ai quali gli alunni si debbono adattare. E se questi non si adattano? Il rimedio c'è: si bocciano; e la patria è salva.

Ogni professore è inchiodato da un compito che egli deve a qualsiasi costo eseguire: il programma da svolgere; programma che, tranne alcuni aspetti particolari, è nella parte più estesa stabilito una volta per sempre per tutti gli alunni d'Italia di qualsiasi regione essi siano, quale che sia il loro temperamento e la famiglia dalla quale provengono, quali che siano le loro attitudini e le preferenze e la particolare cultura che hanno avuto modo di acquistare anche fuori della scuola insomma un programma tipo (in America di direbbe *standard*, e forse questa espressione che pure significa in fondo la stessa cosa sarebbe più adatta a rendere l'idea), unico per tutti, e sul quale si debbono modellare come delle morbide crete tutti gli studenti italiani. Stando così le cose il professore cessa di essere un professore, un maestro, un educatore. Egli è un semplice funzionario, il quale ha un modello e su quello deve plasmare la materia che gli si offre; se la materia si adatta al modello, e va bene, se non si adatta peggio per la materia: sarà gettata via e lasciata là come materia informe. Il professore non ha la facoltà di scegliere il

modello al quale la materia che ha si può adattare, di dare cioè a questa la forma che essa è più idonea a ricevere; niente di tutto questo: il modello è fissato una volta per sempre: ciò che può modellarsi in quel modo preciso sarà modellato, ciò che non può modellarsi rimanga così com'è senza alcuna forma. Lo scopo non è quello di formare nel modo che sia possibile; lo scopo è di formare secondo quel modello: ciò che non può essere plasmato in quel modo preciso piuttosto che venire formato in altro modo vale meglio che non sia formato del tutto. Così gli antichi spartani (allora come oggi-nihil novi sub sole?) dovevano formare a qualsiasi costo dei cittadini tipo: quelli che non potevano adattarsi a quel modello fissato una volta per sempre piuttosto che essere formati in un modo più rispondente alla loro natura e alle loro attitudini tanto valeva che venissero abbandonati a se stessi come materia informe, incapace di ricevere una forma «umana», sul monte Taigeto (se è vero poi quello che raccontano).

A questo punto qualcuno potrebbe chiedere: Ma insomma che cosa vorreste fare voi? Abolire i programmi?

Io veramente non vorrei fare niente; anzi a questo punto preferirei fermarmi e non andare più oltre, perchè certo è molto più facile additare i difetti e gli inconvenienti di una data istituzione che indicarne gli opportuni rimedi. Comunque io voglio arrischiarmi a dare qualche accenno di un possibile rimedio.

Immaginiamo un professore il quale non abbia dinanzi a sé un intero programma da svolgere precisato e fissato in tutti i suoi dettagli. Egli comincerà col dare delle nozioni fondamentali sulla disciplina che è oggetto del suo insegnamento: concetti generali sull'insieme di essa e sulle parti nelle quali si divide. Precisiamo: immaginiamo che questa disciplina sia la fisica. Gli studenti apprenderanno a poco a poco e senza l'assillo del tempo che passa che cosa sia l'ottica e quali siano i principi fondamentali di essa, che cosa sia la meccanica, e così via. Ma non è troppo poco tutto questo? Certo che è troppo poco; ma l'insegnamento non si ferma qui. Il professore dovrà passare poi a fare conoscere ed eventualmente ad approfondire alcuni argomenti. Quali? Qui si dovrebbe esercitare in pieno la libertà del professore che dovrebbe essere alla fine la libertà degli alunni. Il professore vede quali sono gli argomenti che possono interes-



sare di più i suoi alunni, quali siano più adatti per le loro capacità e fino a che punto egli può spingere anche dal punto di vista quantitativo la sua trattazione. Egli è sempre in tempo di correggersi e di tornare indietro quando si accorge dello scarso interesse che gli studenti hanno per quell'argomento iniziato o delle difficoltà troppo grandi che essi trovano. È inutile perdere il tempo o sottoporre gli alunni ad uno sforzo eccessivo. Ma così gli alunni non vorranno fare mai niente, troveranno ogni argomento difficile o poco interessante e così la scuola sarà finita! Non è vero: gli alunni sanno che alcuni argomenti bisogna trattarli e bene, e che se non saranno quelli saranno degli altri; la furberia finirebbe col risolversi a loro danno.

Con questo sistema si avrebbero parecchi vantaggi. Il professore dopo avere dato quelle nozioni generali sufficienti a fornire un'idea d'insieme della fisica si fermerebbe a trattare alcuni argomenti che egli trova particolarmente adatti al grado di intelligenza, di preparazione, agli interessi e alle preferenze degli alunni coi quali ha da fare: il suo insegnamento sarebbe così molto più proficuo. Non solo: egli potrebbe trattare i suoi argomenti in modo esauriente, mostrando le applicazioni e tutte le lontane relazioni di quello che egli dice con cose e fatti familiari ai suoi alunni e che destano il loro interesse. Potrebbe fermarsi a lungo nella trattazione fino a quando vede che i suoi alunni hanno bene inteso e assimilato. Soprattutto poi, liberato dall'assillo dei programmi da svolgere in tutta la loro ampiezza in quel dato periodo di tempo e dal pensiero dell'attimo fuggente che non è dato di potere arrestare, non avrà motivo di essere inesorabile e, come sembra, incapace di comprensione con i suoi alunni; e quando vede che non è il momento adatto per una trattazione difficile e impegnativa rimanderà questa a miglior tempo e intanto per non stare con le mani in mano potrà occupare il suo uditorio con argomenti leggeri eppure utili e istruttivi.

E poi un altro punto ancora. Il professore è visto oggi soprattutto nella sua funzione di giudice; gli alunni sanno di essere continuamente giudicati da lui, e per questa ragione stanno sempre a disagio alla sua presenza, non provano simpatia per lui. Il professore è sempre là pronto a giudicarli; tutto egli giudica: la loro preparazione, la loro cultura generale, la loro intel-

ligenza, i loro sentimenti, i loro desideri, le loro preferenze, la loro educazione. Per questo essi amano sottrarsi alla sua presenza misurano le parole quando sono con lui, mentiscono, simulano sentimenti e preferenze che non hanno, nascondono i loro reali desideri e il loro vero animo. Il professore non riesce mai a conoscerli e senza conoscerli pretende di formarli e di parlare in modo da toccare il loro cuore.

Ora il professore dovrebbe ridurre al minimo, cancellare se è possibile questa sua funzione di giudice. Egli non dovrebbe mai interrogare e lasciare questo compito al giudice istruttore. Egli dovrebbe parlare dei suoi argomenti e poi conversare con gli alunni: il giudizio viene da sè ed è più preciso e più sicuro quando l'alunno parla senza la preoccupazione che ogni sua parola sarà misurata, e non si trova in uno stato nel quale il rendimento dipende in buona parte dalle condizioni psicologiche dell'interrogato. C'è modo di giudicare la cultura, l'intelligenza, la preparazione, le attitudini di una persona quando con essa si sta per un anno intero a conversare di certi argomenti senza bisogno di metterla lì e sottoporla a un interrogatorio che il migliore effetto che sortisce è quello di logorare i nervi dei giovani proprio nell'età più difficile e pericolosa della loro vita.

Io ho parlato più su vive divagazioni. Sotto l'assillo di un vasto programma da svolgere le divagazioni anche se utili non sono possibili tranne che in casi rari. Invece quando anche la quantità della materia da trattare è affidata alla discrezione del professore questi si può consentire tutte le divagazioni che crede; e le divagazioni quando rispondono a un interesse degli alunni o comunque quando sono condotte in modo abile riescono sempre utili ed efficaci, e certo più istruttive di molte lezioni cattedratiche.

Ma c'è da fare un'obiezione (per ora rispondiamo alle obiezioni più leggere: a quella più grave che il lettore ha già fatta risponderò alla fine). Con questo metodo il professore potrebbe adattare lo svolgimento e la trattazione dei suoi argomenti, sia dal punto di vista qualitativo che da quello quantitativo, alle capacità e agli interessi mentali dei suoi discepoli, e si eviterebbe così il programma *tipo* (meglio *standard*) al quale adattare le menti di tutti gli studenti d'Italia. Ma la classe non è formata di

un solo studente; e se gli alunni che compongono una classe sono diversi per intelligenza, per preparazione, per interessi mentali, come trovare un programma che si adatti a tutti?

Certo l'inconveniente di un programma *tipo* non viene eliminato del tutto. Bisogna riconoscere però che esso viene ridotto a delle proporzioni così piccole che cessa quasi di essere un inconveniente. Il professore sceglie degli argomenti particolarmente adatti per i suoi alunni. Ma per *tutti*? È possibile questo? Gli studenti anche quelli di una sola classe (e non quelli di tutta l'Italia) sono tutti eguali? Certamente no. Però c'è da osservare che un professore che non è sotto l'assillo di un esteso programma da svolgere può trattare un argomento prima in un modo poi in un altro, illustrarne ora questi ora quegli aspetti, presentarlo ora in questa ora in quella forma, in maniera che chi non l'ha bene compreso la prima volta lo comprenderà la seconda volta, chi non si era interessato in un primo momento si interesserà in un secondo momento quando ne vedrà aspetti e relazioni che ancora non gli erano note. A questo modo è proprio difficile che si trovino degli studenti inadatti ad apprendere e a seguire. Non c'è persona appena appena normale che non riesca alla fine ad intendere il senso e in certo modo ad interessarsi a un argomento quando alla fine questo gli è presentato nella maniera più adatta alla sua comprensione e gli sono stati mostrati di esso quegli aspetti e quelle conseguenze o relazioni capaci di suscitare il suo interesse. Quando gli studenti dicono e credono di non essere «tagliati» per questa o per quella materia di insegnamento (e insieme a loro lo ripetono i genitori e, peggio ancora, gli stessi professori) di vero c'è soltanto questo in ciò che essi dicono, che esiste fra loro una maggiore o minore facilità a comprendere, una diversa preparazione anteriore e un diverso atteggiamento verso le varie materie; ma tutto questo non sta a significare che ci siano studenti veramente «negati» per una disciplina (tranne il caso di individui anormali nel senso proprio della parola: e non è questo che è ora in questione): se gli argomenti fossero trattati come si deve e si desse a ciascuno il tempo di seguire e di intendere e si trovasse la maniera di suscitare l'interesse prima di questo poi di quello allora tutti finirebbero con l'apprendere, anche se uno con maggiore uno con minore

profitto (il che è inevitabile), e colui che rimanesse fuori dovrebbe essere considerato veramente come un'eccezione (mentre oggi, nella nostra scuola, è considerato da tutti come un'eccezione lo studente che rende in tutte le materie, che tutte riesce a seguire e comprendere, che a tutte si interessa. E non si chiama bancarotta questa?).

Ma (ed ecco l'obiezione fondamentale, quella decisiva, che già si preparava e alla quale io avevo cercato fino adesso di sfuggire) a questo modo voi che cosa vorreste fare? Abolire i programmi? Ogni professore, tranne che per quella parte generale obbligatoria per tutti, sarebbe libero poi di scegliere soltanto alcuni argomenti della sua materia di insegnamento, in quantità anche essa imprecisata e trascurarne tutti gli altri. Gli alunni finirebbero col conoscere bene le linee generali di una disciplina, conoscerebbero a fondo, in modo esauriente e soddisfacente alcuni argomenti, e ignorerebbero poi tutto il resto.

Ma non si è detto sempre che la scuola secondaria deve essere formativa e non informativa? Che essa deve dare una cultura e deve formare l'intelligenza e le qualità spirituali e morali mentre poi la vera preparazione professionale la darà l'università quando ciascuno ha scelto la professione che dovrà esercitare e nella quale certo non basta avere una formazione e un sicuro orientamento ma occorre avere una conoscenza completa di tutti gli argomenti? E che vuol dire scuola formativa? Può essere formativa una scuola che si preoccupa solo di fornire una massa di cognizioni quanto è possibile complete su ogni disciplina?

Ma vediamo se ci riesce un poco di girare la questione. Io domanderei alle persone sincere che si preoccupano di tutto quello che gli studenti dovrebbero ignorare con il metodo al quale ho accennato: e attualmente gli studenti non ignorano lo stesso la massima parte dei programmi di insegnamento e quella che conoscono non la conoscono in malo modo? Ma questo gli studenti che non studiano! — si potrà rispondere. E quanti sono gli studenti che non studiano? La massima parte. E perchè non studiano? Per colpa loro — si risponde — perchè non amano lo studio, perchè preferiscono ad esso gli svaghi, i divertimenti, i balli e le gite. Veramente è una cosa naturale che sia così. Sapevate immaginare voi un'umanità nella quale i giovani, proprio

nel periodo migliore della loro vita, preferissero starsene lunghe ore a tavolino invece di partecipare a un ballo, a una gita, a una festa, a una manifestazione sportiva? Si dovrebbe dire di questi poveri giovani che agli anni loro hanno negato i fati la giovinezza (le citazioni sono una cosa antipatica, lo so; ma certe volte sfuggono involontariamente, vengono fin troppo naturali per poterle evitare). Ma poi anche se questa è da considerare una colpa dei giovani che cosa dovrà fare la scuola? Quale è il suo compito e il suo dovere? Il suo compito io credo non è quello nè si può esaurire nel pronunciare una condanna di tutti questi giovani travati e scioperati che preferiscono allo studio il divertimento, ma è quello invece di trovare il modo per avvicinare a sè questi giovani, per trarne quello (quel poco!) che se ne può trarre, per salvare (voglio usare un'espressione quasi tragica, adatta alla gravità della situazione) il salvabile. La scuola invece oggi che cosa fa? Gli studenti è impossibile salvarli, dice, per colpa loro; e allora mi salvo io almeno e mi salvo nel miglior modo possibile. Io propongo dei programmi vasti e complessi, in modo che chi riesce ad impararli tutti e nel modo come dico io diventa un vero Leonardo da Vinci; se poi gli studenti, almeno nella loro stragrande maggioranza, imparano ben poco di quello che io ho proposto, la colpa non è mia, ma è tutta di loro. Io la cura l'ho indicata; peggio per chi non la vuole seguire! La colpa non sarà più della scuola ma degli alunni (la patria, ancora una volta, è salva).

Veramente un bravo medico non deve limitarsi ad indicare una cura «buona», ma deve preoccuparsi di vedere se essa è adatta per il suo paziente e se questi, nelle condizioni nella quale si trova, è in grado di poterla seguire. Comunque lasciamo da parte i paragoni e vediamo un'altra cosa. Consideriamo il caso di questi giovani (e sono veramente delle eccezioni) che apprendono tutto quello che è richiesto dai nostri programmi scolastici. Imparano sì, ma come imparano? Immettono nello loro menti un materiale che esse non sono in grado di contenere e che reggono a stento, e lo trattengono con grande sforzo per tutto il periodo durante il quale essi sono chiamati a rendere conto dinanzi a dei giudici di quello che sanno; ma appena appena questo periodo è terminato, quando hanno superato finalmente l'ul-

timo esame, allora il primo pensiero è quello di liberarsi di tutto quel peso che hanno sopportato a fatica per tanto tempo e di non tornarci più nemmeno col ricordo. E pensare che per acquistare quel materiale che ora non vedono l'ora di buttare via essi hanno rovinato la loro salute o per lo meno hanno sacrificato, e letteralmente, gli anni più belli della loro vita! (E questa non è retorica: è soltanto un'amara constatazione).

Qual è allora il bilancio della nostra scuola? Pochi quelli che imparano e questi imparano per subito dimenticare: moltissimi, la maggior parte imparano poco o niente. E quelli che imparano, imparano attraverso un continuo sacrificio. Ma stando così le cose non c'è pericolo che siano più saggi quegli studenti che studiano poco e che alla scuola non intendono sacrificare nemmeno il più piccolo divertimento? E di fronte a questo bilancio del tutto negativo, a questa che io preferisco chiamare una bancarotta della scuola, non è da considerare preferibile un sistema che porti gli alunni ad imparare poche cose ma bene e in modo esauriente (in modo veramente formativo), che non li costringa a nessuno sforzo eccessivo e che non richieda da essi il sacrificio di tante e tante cose a loro gradite e più consone e rispondenti alla loro età? Il lavoro dell'alunno dovrebbe consistere solo nel seguire le lezioni e le conversazioni del suo professore; là egli dovrebbe apprendere tutto quello che occorre; e le ore passate fuori dalla scuola dovrebbero essere, per coloro che hanno seguito con attenzione il loro professore, completamente libere. Oggi invece un alunno che voglia fare sul serio deve, dopo avere seguito per cinque ore le lezioni dei suoi professori, sottoporsi a un lavoro di tre quattro talora di cinque ore fatto a casa. E pensare che per i lavoratori del braccio già da lungo tempo si è stabilito, come era giusto, un limite alla giornata lavorativa, limite che non va oltre le otto ore e in certi casi non supera le sette ore e prevede il riposo completo ogni sette giorni: e per i giovani nell'età dello sviluppo, nel periodo più pericoloso della loro esistenza, esiste ancora una giornata lavorativa che talvolta supera le nove ore, e non è previsto spesso nemmeno il riposo domenicale! Ne abbiamo fatti progressi nel campo della protezione del lavoro!

Io ho parlato di un modo diverso di insegnamento e riguar-

do ad esso mi sono riferito alla fisica; lo stesso vale per tutte o quasi le materie di insegnamento. Ma c'è un settore nel quale un cambiamento di sistema sarebbe proprio particolarmente indicato: ed è quello della educazione estetica.

In questo campo bisogna riconoscere che in Italia si verificano delle cose veramente prodigiose (ripeto, non so bene quello che avviene negli altri paesi: ma è possibile che anche altrove si verifichino dei prodigi del genere). Noi tutti sappiamo che per gustare e rivivere un'opera d'arte occorre, anche da parte di coloro che hanno una sufficiente preparazione a riguardo e un senso estetico già abbastanza educato e raffinato, tutta una particolare disposizione di spirito. Una persona che sia assillata da una preoccupazione, che sia stanca, che sia afflitta da un dispiacere, in genere non è in condizione di immedesimarsi e di sentire la bellezza di un dramma o di una poesia. D'altra parte è anche vero che non tutte le opere d'arte noi siamo in grado di apprezzare veramente, e poi non in ogni momento lo siamo. Noi vediamo perfino che dei critici d'arte non hanno apprezzato certe produzioni estetiche che poi la generalità ha riconosciuto come vere opere d'arte; certe volte gli stessi critici, in un secondo momento, si sono ricreduti: vuol dire che quando hanno letto (e quante volte forse riletto) non erano in condizioni di spirito adatte per sentire e rivivere quella produzione estetica. Noi tutti rileggiamo a distanza di tempo e ci accorgiamo che quando abbiamo letto la prima volta non eravamo ancora in grado di intendere veramente. E infine una considerazione da fare: leggiamo, sentiamo della musica, ascoltiamo un dramma; abbiamo apprezzato, abbiamo inteso certamente, abbiamo rivissuto; ma se qualcuno ci dice: bene, ora descrivimi punto per punto i pregi di questa opera, dimmi quello che senti quando leggi questi versi e poi quando leggi quelli che seguono, e dimmi perchè sono belli e perchè questi altri invece non ti piacciono come i primi; allora noi, il più delle volte, rispondiamo: senti, io so che questa cosa mi piace e questa mi piace meno, ma quanto a saperti dire perchè questo e perchè quest'altro, e come questa e come quest'altra cosa, tutto ciò mi sembra impossibile a potersi descrivere o per lo meno io non sarei capace di farlo.

E i nostri studenti invece? Un ragazzo viene destato men-

tre dorme ancora profondamente: àlzati, è tardi, a scuola. Il ragazzo si alza si prepara rapidamente e di corsa a scuola. Non ha avuto il tempo di ripassare la lezione di fisica come aveva in progetto di fare; entra in classe e, dopo una breve introduzione, viene subito immesso in questo magico mondo dell'arte. Di che cosa si parla? Del mistero della morte o del dramma della gelosia. In una sola ora si legge un intero canto della Divina Commedia, nè si può fare diversamente perchè l'estensione dei programmi urge ed incalza alunni e professori e guai a chi si ferma per cercare di intendere la bellezza di un verso che ancora non è riuscito ad intendere: diventa di pietra. E così il nostro studente (un ragazzo di sedici o diciotto anni) passa da Pindaro ad Orazio, da Saffo a Dante, da Sofocle a Carducci, da Omero a Virgilio e a Leopardi, e tutto apprezza, rivive, di tutto si immedesima, come se nulla fosse. Passa da un mondo all'altro e ci vive dentro e poi ne esce fuori per tuffarsi in un altro mondo. E dire che noi impieghiamo tanto ad apprezzare e gustare veramente una produzione estetica che contempliamo per la prima volta! Ma tutto questo non basta. Il nostro ragazzo è davvero un prodigio. Legge, gusta, rivive, e in quattro e quattr'otto ci sa descrivere tutto quello che sente quando legge quell'opera e quali sono i passi belli e quelli meno riusciti, e ce ne dice anche il perchè, e tutto questo con la rapidità di un lampo perchè poi bisogna subito passare ad altre cose. Io penso che se ad un critico esperto nel giudicare si mettesse davanti un'opera d'arte e gli si dicesse: leggete, gustate e descrivete il bello e il brutto e ditecene il perchè, ma tutto questo subito, nel giro di tante ore, lui certo vi risponderebbe che voi avete un concetto molto basso dell'arte e della critica: come se si trattasse di pesare delle pere!

I nostri studenti però sono obbligati e non si possono rifiutare. E allora? Il rimedio c'è, e consiste nel fare della retorica. Della retorica s'intende di pessimo gusto, perchè fare della buona retorica non è nemmeno un'impresa facile. L'educazione estetica si risolve così in un continuo esercizio di pessima retorica, in un'abitudine a dire cose vuote e senza senso purchè abbiano l'apparenza di avere un significato. I professori si dolgono di tutto questo: ma che cosa vorrebbero? Che i loro alunni fossero altrettanti De Sanctis? Ma anche De Sanctis prima di scrivere



su un autore lo leggeva e lo rileggeva con calma, nei momenti in cui si sentiva veramente disposto e nessuno gli faceva scattare il cronometro dicendogli: ecco, prendi, leggi e scrivi: ti do tante ore di tempo.

Immaginiamo invece che si segua una via diversa da quella battuta fino ad ora: che al professore incaricato di formare e di educare il senso estetico dei suoi allievi si lasci libertà di scegliere fra una vasta quantità di produzioni estetiche quelle che egli vuole. Egli sceglierà quelle opere che ritiene più adatte alla capacità e alla preparazione dei suoi alunni: comincerebbe penso dalle più facili ad intendersi e ad apprezzarsi per passare poi via via alle più difficili (mentre ora si segue il criterio dell'ordine cronologico che è fra tutti il più assurdo e il meno giustificato — come se non si potesse comprendere Pascoli senza prima essere passati per Foscolo, per Leopardi e per Carducci! — e in base al quale si finisce con lo studiare a quindici anni autori difficilissimi mentre autori di facile comprensione vengono rinviati all'età di diciotto anni); iniziata la lettura di un'opera di prosa o di poesia egli la rileggerebbe tante e tante volte mostrando e facendo gustare ora questa ora quella cosa, senza fretta e senza preoccupazioni; e quando vede che il momento non è indovinato, che manca l'atmosfera adatta non costringe gli allievi ad una attenzione forzata che non potrebbe dare alcun frutto.

Ma così i nostri alunni non conoscerebbero 'tutte' le opere d'arte! Esatto. Da noi bisogna o vincere o morire: o si fa tutto o non si fa niente, con la conclusione che non si fa niente, nel senso che non si fa niente bene (e nel campo dell'arte poi se non si fa veramente bene è proprio inutile che si faccia). Ma il nostro scopo principale quale è, in sede di cultura formativa? Non è quello di formare il senso estetico dei nostri allievi? Ora per formare il senso estetico delle persone non è necessario che esse conoscano 'tutte' le opere d'arte, e la via migliore non è quella di infarcire le loro menti di una infinità di produzioni delle quali alla fine non si riesce a ricordare nemmeno il contenuto per non dire addirittura nemmeno il nome: la via migliore è quella di abituare a gustare e ad apprezzare i pregi di alcune opere significative e che meglio rispondono alle capacità e alle preferenze delle persone che debbono gustarle. Fargliele conoscere e contempla-

re, mostrargliene i pregi e, eventualmente, i limiti, fargliene rivivere il senso. E soprattutto poi non costringerle a fare dei temi di critica estetica: il professore intelligente con una domanda fatta oggi, una fatta domani, con una conversazione abilmente condotta, e con le osservazioni che i suoi alunni fanno, sarà in grado di comprendere se e fino a che punto hanno inteso, gustato e apprezzato.

Ma tutto questo non significa anarchia? Una scuola senza programmi precisi, dove il professore, tranne che per alcune linee generali già stabilite, per il resto poi potrà scegliere liberamente su un vasto campo appena delineato gli argomenti che vorrà senza che nemmeno la quantità di essi venga almeno fissata. Può darsi che questo significhi anarchia, cioè libertà. Ma se c'è un campo nel quale la libertà, cioè l'anarchia è utile e non è dannosa, è proprio quello della formazione spirituale dei giovani. E perchè voi non vorreste lasciare ai professori questa completa libertà d'azione? Perchè essi ne approfitterebbero a loro vantaggio? Ma voi avete sempre la possibilità di controllare l'opera loro e vedere che rendimento essa ha avuto nella formazione dei loro discepoli, se siete capaci di operare questo controllo. Il sistema dei programmi fissati è certo molto più semplice allo scopo di esercitare un controllo sull'operato dei professori (non sul rendimento di esso: ma questa naturalmente è una cosa di secondaria importanza). Si incarica un preside il quale di tutte le materie che si insegnano in un istituto ne conosce una o due (quando non le ha dimenticate a furia di far il preside); questi vede dove sono arrivati i suoi professori nello svolgimento dei programmi e segnala se tutto va bene o se ci sono delle deficienze. L'altro sistema invece sarebbe molto più difficile da controllare. Per esso non ci sarebbe altro da fare per sapere se i professori fanno il loro dovere che esaminare il rendimento del loro operato, e non la quantità e la misura di esso: vedere cioè quale frutto hanno tratto i suoi allievi dalla sua opera di maestro. Compito troppo difficile. Meglio lasciare le cose come stanno: si stabilisce un programma da svolgere e non un compito da attuare, quello della formazione dei giovani cioè. E se il programma è stato svolto 'coscienziosamente' non occorre sondare altro. E certo, se il compito del professore è quello di svolgere i

programmi dobbiamo riconoscere che la nostra scuola funziona, nel complesso, abbastanza bene.

A questo punto dobbiamo fare un'altra confessione: veramente, cambiando le cose a quel modo, la scuola si rimetterebbe subito a posto? Nessuno certo lo penserà. E del resto non lo penso nemmeno io. Non basta infatti tutto questo; ci vorrebbero ancora delle altre cose. Quali? Per rispondere a questa domanda bisognerebbe iniziare una discussione ancora più lunga di quella che ho già fatto; e non è certamente il caso.

[1955]



## IL SIGNIFICATO DELL'APRIORI E L'IDEA DELL'ESSERE IN ROSMINI

Il problema della conoscenza, nel modo in cui esso è visto da Kant e da Rosmini, ci porta di fronte al problema dell'apriori. Ciò perché una conoscenza non è veramente tale, affermano questi autori, se non ha il carattere della necessità; ora l'esperienza non può fornirci una cognizione che presenti un tale carattere: quindi, per esclusione, le verità necessarie debbono avere il loro fondamento nell'apriori.

C'è però una difficoltà che si presenta negli stessi termini precisi nella concezione di Kant come in quella di Rosmini. Ammettiamo che quelle verità necessarie che, per definizione, non possono avere origine nell'esperienza, noi riusciamo a trovarle nell'apriori. Una volta che le abbiamo trovate noi non possiamo fermarci, soddisfatti, dinanzi a tale scoperta. Le verità a priori infatti ci dovevano servire per illuminare tutto il mondo dell'esperienza il quale senza la luce che viene da esse rimane il mondo dell'incertezza e, se mai, della semplice probabilità. Il nostro scopo non era (e ciò vale per Kant come per Rosmini) quello di trovare alcune verità necessarie e appagarci del possesso di esse. Noi abbiamo di fronte a noi un mondo; il mondo della nostra esperienza. Vogliamo sapere la verità intorno ad esso; ora tale verità la stessa esperienza non è in grado di fornircela, e ciò perché la verità deve avere l'impronta della necessità. Occorre allora fare ricorso all'apriori, non per rimanere nell'ambito di esso, ma perché esso ci dia delle verità necessarie intorno al mondo dell'esperienza, cioè dell'aposteriori. In altre

parole l'apriori non è per noi fine a se stesso, ma deve invece avere la funzione di dare alle conoscenze ricavate dall'esperienza quel carattere di necessarietà che le rende vere conoscenze e che esse da sole non potrebbero possedere. Il problema è, per Kant come per Rosmini, quello della verità dell'esperienza: l'esistenza dell'apriori deve assicurarci appunto della verità (anche se entro certi limiti) di ciò che ci dice l'esperienza.

Ma in che modo avviene tutto ciò? Il mondo dell'esperienza è il dominio della contingenza e quindi della semplice probabilità. Può questo mondo, rimanendo quale esso è, cioè un derivato dell'esperienza, assurgere al grado della verità, il che vuol dire acquistare i caratteri della necessarietà? Noi abbiamo stabilito per definizione (e ciò sulle orme precise dei nostri due autori) che ciò che deriva dall'esperienza è sempre per sua natura contingente: dobbiamo quindi ammettere come conseguenza che gli elementi di origine empirica della nostra conoscenza non possono acquistare i caratteri della necessarietà se non trasformandosi in elementi a priori. Prendiamo ad esaminare la categoria della causalità di Kant. si tratta di una cognizione a priori e che ha quindi il carattere della necessarietà (e della universalità); essa serve invece a dare il carattere della necessarietà ai fatti dell'esperienza: la legge di causalità infatti ci dice che ogni fatto che l'esperienza ci fa soltanto constatare, avviene in modo necessario, è la conseguenza necessaria di altri fatti che lo hanno determinato. Così per mezzo di tale legge i fatti dell'esperienza che si presentavano a noi come semplici fatti, cioè come contingenti, acquistano il carattere della necessarietà.

Ma che cosa ci dice precisamente quella cognizione? Ci dice *che* ogni fatto trova nella sua causa il fondamento della sua necessarietà: *quale* sia poi questa causa ce lo dice l'esperienza: l'apriori però ci assicura che quella causa è necessaria. E allora, io ho la sensazione del calore; l'apriori mi dice che ci *deve* essere una causa di tale calore; ecco, io vedo il fuoco, e stabilisco che il fuoco è la causa che rende necessario il calore. Ma dove è il fondamento di questa necessarietà? Nell'apriori? No. L'apriori mi dice soltanto e mi assicura che deve esserci una causa di quel calore: nient'altro che questo. L'apriori non mi dice che la causa del calore è il fuoco: questo me lo dice l'esperienza; ma l'espe-

rienza, per definizione, è sempre contingente e mi dà solo il probabile; non c'è una necessità che la causa sia proprio *quella* e non un'altra, appunto perchè la determinazione della causa è un semplice fatto di esperienza e come tale non presenta mai il carattere di necessità. L'apriori mi dice in modo sicuro *che* c'è una causa di ogni fatto, ma non mi dice *quale* sia tale causa; per mezzo di esso io so soltanto che ogni cosa ha la sua causa; quale sia poi tale causa, me lo dovrà dire l'esperienza, e io posso sempre sospettare, trattandosi di una cognizione a posteriori, che la causa invece di quella sia un'altra. E allora quella funzione che doveva esercitare l'apriori viene meno; esso non può dare, come si sperava, il carattere della necessità alle cognizioni ricavate dall'esperienza. Quando io dico che il calore è causato dal fuoco questa affermazione non si presenta col carattere della necessità; niente esclude che domani si possa trovare un'altra causa come determinante di quel calore.

La funzione che doveva esercitare la categoria (a priori) della causalità era quella di assicurarci che ciò che noi troviamo per via d'esperienza non ha il valore di una semplice contingenza ma quello della necessità; ma questa funzione la teoria della causalità non è in grado di esercitare appunto perchè essa ci dice solo *che* esiste una causa necessaria di ogni cosa, ma *quale* sia di volta in volta tale causa essa non ci dice, e abbandona tale compito all'esperienza: per conseguenza quando noi determiniamo la causa di una cosa abbiamo sempre il sospetto, essendo tale determinazione avvenuta per via semplicemente empirica, che la causa possa anche non essere quella, e a niente ci conforta in ciò il sapere (come ci insegna la categoria della causalità) che una causa deve necessariamente esserci.

Noi vediamo così che dall'apriori all'aposteriori non c'è alcun passaggio: che l'apriori non può illuminare della sua luce l'aposteriori. Fino a quando la determinazione della causa viene affidata all'esperienza rimane sempre legittimo il sospetto (se si rimane fedeli alla premessa che ciò che deriva dall'esperienza non ha mai il carattere della necessità) che tale determinazione non sia esatta. E il dubbio di Davide Hume non viene così eliminato, ma rimane in vita anche se si sposta il suo preciso oggetto: noi sappiamo ora in modo certo che una causa comunque esi-

ste delle cose, ma se la causa sia questa o quell'altra non sapremo mai con la stessa certezza, appunto perchè la determinazione della causa è un fatto di semplice esperienza ed ha come tale il valore soltanto di una probabilità. Il che vuol dire in sostanza che col possesso di quella cognizione a priori non abbiamo fatto un reale passo avanti nella effettiva conoscenza del mondo della natura, se la conoscenza per essere veramente tale deve possedere il carattere della necessarietà.

E passiamo all'idea dell'essere di Rosmini. Con essa noi non conosciamo l'essenza delle cose, ma sappiamo solo che c'è un'essenza di ogni cosa. Quale sia poi questa essenza è compito dell'esperienza di dircelo. Ma appunto perciò noi abbiamo sempre il sospetto che tale determinazione, essendo un fatto di semplice esperienza, sia incerta, semplicemente probabile, priva cioè di quel carattere di necessarietà che occorre per una vera conoscenza.

Il problema quindi e la difficoltà si presentano negli stessi termini per Kant e per Rosmini. Ciò che si fonda sull'esperienza è semplicemente probabile; la necessità non può fondarsi che a priori. Ma l'apriori non riesce a conferire il carattere della necessarietà agli elementi fornitici dall'esperienza. L'apriori ci dirà *che* c'è un'essenza necessaria di tutte le cose, ma non ci dirà *quale* è tale essenza; tale compito è affidato all'esperienza; ne viene di conseguenza che la determinazione dell'essenza delle cose non si presenta mai con quel carattere di necessarietà che la vera conoscenza deve possedere.

Il problema è tutto qui: di trovare un punto cioè in cui l'aposteriori, che è di per sè incerto e semplicemente probabile, possa agganciarsi all'apriori per usufruire del carattere di necessarietà che questo possiede. Ma questo punto è impossibile trovarlo. Fra l'apriori e l'aposteriori rimarrà sempre un abisso incolmabile: bisogna fare un salto per passare dall'uno all'altro. Gli idealisti hanno tentato un'altra via, che sembrava a loro l'unica possibile: quella di assorbire tutto l'aposteriori nell'apriori. Non è qui il caso di discutere sulla legittimità di tale soluzione e delle altre difficoltà, non meno importanti, alle quali per essa si va incontro. Noi vogliamo rimanere nei termini in cui il problema è posto e visto da Kant e da Rosmini, e ci pare di potere concludere a tale



riguardo nel modo che segue. Il problema di questi due pensatori era quello di dare al mondo dell'esperienza il carattere della necessarietà e della universalità che esso per definizione non può possedere in sè ma deve ricevere da qualche cosa che in certo senso (e ci sia consentito di usare tale espressione) lo trascende: questo qualche cosa è appunto l'apriori, il quale si presenta con il carattere della necessarietà. Ora sta a vedere in che modo l'apriori riesce a trasmettere questo suo carattere di necessarietà all'aposteriori; noi abbiamo visto che tale trasmissione non è in alcun modo possibile, che essa è, nella concezione di Kant e in quella di Rosmini, semplicemente illusoria: ciò appunto perchè l'apriori ci dice solo il *che*, ma non il *quale*; ci dice che c'è una causa, un'essenza, ma non ci dice quale sia questa causa, questa essenza; quale sia questa causa, questa essenza, ce lo deve dire l'esperienza. Questa qualificazione rimane un fatto di semplice esperienza, e per conseguenza non certo, ma probabile. E così tutto il mondo dell'esperienza rimane il mondo della semplice probabilità, della incertezza. Il problema rimane questo: come l'aposteriori possa, rimanendo tale, agganciarsi all'apriori; riceverne il carattere della necessarietà rimanendo tuttavia un semplice dato dell'esperienza.

[1957]



## PERSONAGGI E GENTE COMUNE NELLA CONCEZIONE E NELL'ARTE DI DANTE

L'ammirazione che Dante ha per tutti quegli uomini che in un modo o nell'altro emergono, si distinguono, si fanno notare, significa nello stesso tempo disprezzo per tutti coloro che rimangono confusi nella massa, che non sono capaci di uscire dalla mediocrità. La massa significa tutti quegli uomini che vivono una vita mediocre e oscura, che niente sono capaci di fare per farsi notare, per fare parlare di sè; conosciuti solo da quegli altri individui, anch'essi quasi tutti massa, con i quali hanno diretti contatti, e ignoti al resto del mondo; da questa massa si staccano gli uomini d'eccezione, gli uomini dotati di particolari virtù o, quanto meno, di un destino diverso dal comune; sono questi soltanto a vivere una vita che vale la pena di vivere: gli altri è come se non vivessero. Quando Lucia si rivolge a Beatrice per indurla a soccorrere Dante, glielo indica come colui che per amore verso di lei «uscì de la volgare schiera». Il vanto di Dante è questo, e questo soltanto: essere uscito dalla massa, essersi distinto, non essere rimasto nella mediocrità.

Alle porte dell'inferno troviamo gli ignavi. Chi sono questi ignavi? Non sono dei colpevoli: degli uomini capaci almeno di distinguersi commettendo delle colpe. Si è detto che non esiste nella morale cristiana una colpa che si possa definire come ignavia. Ma l'ignavia Dante non la considera una colpa positiva, tanto che queste anime non trovano posto nè nel paradiso nè nell'inferno; esse non sono giudicate: la giustizia *le sdegna*. Chi sono allora gli ignavi? Sono coloro che vissero «sanza infamia e

senza lodo»; sono coloro che niente hanno saputo fare perchè si parlasse di loro, bene o male che fosse: sono gli uomini comuni, la massa. Da una parte queste persone non sono punite in modo grave: non sono in paradiso, ma nemmeno nell'inferno, in quanto i rei si potrebbero gloriare di vederli puniti come loro che hanno commesso delle vere colpe; ma tuttavia la loro vita è tanto bassa che «invidiosi son d'ogni altra sorte». Tutto questo sembra contraddittorio, ma pure non lo è, dal punto di vista di Dante: meglio essere puniti, soffrire delle pene per delle colpe commesse, che rimanere immersi nella oscurità di una vita mediocre. E infatti qual è la sanzione che li colpisce? La prima che Dante enuncia è questa: «Fama di loro il mondo esser non lassa». Ma quali sono gli uomini di cui il mondo «non lassa esser fama?». Sono tutti gli uomini del mondo. Esclusi quei pochi individui che in un modo o nell'altro, per il bene o per il male che commettono, riescono a fare parlare di sè.

*Fama di loro il mondo essere non lassa;  
misericordia e giustizia li sdegna:  
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.*

Sono tre versi che dicono la stessa cosa. Questi uomini non lasciano di sè nessun ricordo; nessuno si occupa di loro, nè per dirne bene nè per dirne male, nè per assolverli nè per condannarli; e quindi non vale la pena che ce ne occupiamo noi: uno sguardo di sfuggita, e via. E infatti l'arte di Dante non si occupa di questa gente: i suoi soggetti sono costituiti da personaggi che in un modo o nell'altro hanno lasciato un ricordo di sè nella storia, di personaggi d'eccezione. Della gente comune non si parla, tranne che non si tratti di persone legate direttamente o indirettamente alla vita stessa del poeta; e allora occuparsi di loro significa per Dante la stessa cosa che occuparsi di se stesso, di ciò che ha relazione con la sua vita e le sue vicende.

Gli ignavi sono per Dante la gente comune, la massa, tutto quell'insieme di persone incapaci di emergere, di fare comunque parlare di sè. Gente della quale ora che è morta si può dire che è

come se non fosse mai vissuta. Non sono colpevoli: sono persone che non meritano nè premio nè punizione. Così solo, del resto, si chiarisce l'apparente contraddizione che c'è fra quanto detto prima e quanto segue dopo. Non sono puniti, infatti lo profondo inferno non li riceve per non dare ai rei questa soddisfazione di vedere della gente che in fondo non ha fatto niente di male, punita come sono puniti loro; tuttavia la sorte di queste anime è così bassa che esse invidiano ogni altra sorte. Ma la contraddizione non c'è appunto perchè non ricevere nemmeno l'attenzione di una condanna è per Dante una miseria più grande che sprofondare sotto il peso della più grave accusa e della conseguente pena.

Nel IV canto dell'*Inferno* troviamo che una sorte particolare è assegnata ad alcuni uomini. Chi sono? Sono nient'altro che gli uomini illustri. Qual è il loro merito particolare? «L'onrata nominanza che di lor suona su ne la tua vita». Si potrebbe parlare di meriti di queste persone che comunque acquistino grazia presso Dio. Ma Dante non parla di questi meriti: parla solo di «onrata nominanza». Sono nient'altro che uomini illustri, uomini d'eccezione: e la luce particolare che li illumina è appunto quella luce che li fa emergere dalla oscurità nella quale rimangono immersi invece coloro che vivono fuori da quell'emisfero.

Nel V canto ci incontriamo con le anime dei lussuriosi. In un primo momento esse sono solo anime dannate: nient'altro. E Dante nel parlare di loro e della loro sorte si mette dal punto di vista della giustizia divina che, spietata e inesorabile, li trascina come una forza cieca:

*La bufera infernal, che mai non resta,  
mena gli spirti con la sua rapina:  
voltando e percotendo li molesta.  
Quando giungon davanti a la ruina,  
quivi le strida, il compianto, il lamento;  
bestemmian quivi la virtù divina.*

Nessuna pietà in questa descrizione della loro sorte; le ani-

me sono trascinate come cose e la loro voce di esseri umani viene ricordata solo per indicare la loro bestialità. Ma poi Dante vuole sapere: chi sono queste anime? Sono Semiramide, sono Cleopatra, sono Achille, Paride, Tristano. A questo punto Dante si commuove; ora non parla più, per sua bocca, la inesorabile giustizia divina, ma parla lui, Dante con la sua pietà per quegli esseri umani:

*Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito  
nomar le donne antiche e' cavalieri,  
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.*

Ma che cos'è questo cambiamento? da dove questa pietà? Quali legami particolari, quale affinità potevano avvicinare e unire Dante a una Semiramide, a una Cleopatra, a Paride a Tristano e allo stesso Achille? Nessuna, tranne questa: che si tratta di donne *antiche*, di nomi cioè il cui ricordo ha resistito al passare del tempo; si tratta di *cavalieri*: in una parola si tratta di personaggi illustri, fuori dal comune, o per le loro qualità o per il loro destino eccezionale: ecco ciò che li avvicina a Dante; a lui che era uscito dalla volgare schiera, a lui che considera la peggiore sorte quella di coloro che rimangono nell'oscurità: di cui nessuno si occupa nè per assolverli nè per condannarli.

Nel Canto XXVI dell'*Inferno* incontriamo Ulisse. Questi racconta a Dante come, ritornato a Utica, «nè dolcezza di figlio, nè la pietà del vecchio padre, nè'l debito amore, lo qual dovea Penelope far lieta», poterono vincere in lui l'*ardore* che lo spingeva verso nuove scoperte, verso la conoscenza di nuovi mondi. Mettiamo queste parole in relazione con quelle che egli pronunzia ai suoi compagni per incoraggiarli a continuare nella «folle impresa»

*Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e conoscenza.*

Non ci sono vie di mezzo: o si è eroi, o si vive da bruti, si vive cioè come quegli «sciagurati che mai non fur vivi». E vivere per l'affetto che lo legava al figlio, al vecchio padre, alla fedele Penelope, che in grazia appunto della sua lunga fedeltà meritava ora di vivere accanto a un marito tanto atteso, sarebbe stato in fondo un vivere come un bruto, cioè un non vivere.

Che diremo? Che sono soltanto *espressioni*, parole forti, pronunziate da uno che vuole convincere gli altri a rischiare la vita? Ma allora si tratta di retorica, di parole altisonanti? E Ulisse, a quei pochi uomini che lo avevano seguito dappertutto e mai lo avevano abbandonato, che avevano già, tante volte rischiato la vita mostrando di condividere con lui quegli ideali, avrebbe parlato con frasi altisonanti, avrebbe usato della retorica? E a Dante, al quale parlava di questa piccola compagna dalla quale non fu mai disertato, avrebbe raccontato che egli riuscì a convincerla, a trascinarla a morire con lui servendosi di frasi retoriche e di parole altisonanti? Certamente no. Le parole, la orazione picciola, e si noti questo *picciola* ad indicare che con quella gente che condivideva gli stessi suoi ideali non c'era bisogno di lunghi discorsi, di arte oratoria, bastavano poche parole di richiamo al loro destino superiore, quelle parole, volevo appunto dire, erano realtà, significavano il modo di pensare di Ulisse e dei suoi fedeli compagni, e bastavano, queste poche parole, a ricordare che per loro, per il loro modo di pensare e di concepire la vita non c'era altra alternativa: o vivere da eroi, da esseri d'eccezione, o trascinare una vita simile a quella dei bruti anche se questa dovesse essere dedicata all'affetto e ai doveri (il *debito* amore) verso la famiglia.

Nel I canto del *Purgatorio* incontriamo Catone. Catone non meritava, secondo la concezione cristiana, di trovarsi fra le anime salvate. Ma non è questo che a noi importa qui di rilevare. A noi importa invece osservare che Dante esalta Catone e si sente vicino a lui proprio per la morte che egli si diede:

*Libertà va cercando, ch'è sì cara  
come sa chi per lei vita rifiuta.*

Ora è chiaro che la libertà che cercava Dante non era quella per la quale Catone aveva preferito la morte: quella libertà tutta interiore Catone avrebbe potuto conservarla benissimo anche dopo la vittoria di Cesare, nè Cesare avrebbe mai potuto toglierla proprio a lui. D'altra parte non si può pensare che Virgilio si sarebbe servito di un gioco di parole per mostrare a Catone quanto Dante si trovasse vicino a lui negli ideali. E allora che cosa significa quel suicidio di Catone che Dante ammira in lui più di ogni altra cosa e per il quale si sente così vicino a lui? Non certo l'ideale politico per il quale Catone aveva voluto la morte. A Catone non stava a cuore la libertà del popolo romano che egli aveva mostrato sempre di avversare, e la sua opposizione al nascente governo di un solo non avrebbe dovuto trovare il consenso di Dante che auspicava il regime imperiale. Che cosa avvicina allora il suicidio di Catone all'ideale di Dante? Una sola cosa. La repubblica difesa da Catone significava un regime dove i diversi senatori, di volta in volta, facevano sentire ognuno il peso della propria personalità. Cesare minacciava proprio queste personalità, queste individualità. Catone, piuttosto che rinunciare alla sua individualità, alla sua personalità per diventare uno dei tanti, preferisce morire. È un'affermazione di personalità il suicidio di Catone; così come tutto il viaggio, attraverso lotte e sacrifici, di Dante è compiuto per crearsi una personalità, per emergere, uscire dalla volgare schiera: ecco che cosa accomuna il suicidio di Catone e il viaggio di Dante: il bisogno di essere *io*, di non affogare nella massa dei tanti. E lo stesso concetto troviamo nel canto XVII del *Paradiso* dove Cacciaguida dice a Dante che il suo vanto sarà l'aver fatto parte per se stesso. Non il fatto di non aver seguito nei loro errori i suoi compagni di esilio, ma un fatto positivo: essersi fatto parte per se stesso; non essere rimasto un numero, *uno* del partito, ma *lui*, Dante, e basta.

Se poi consideriamo l'ideale politico di Dante, esso riflette tutta la sua concezione etico-sociale. Ci deve essere una massa, e questa deve rimanere tale. Se la massa cessa di essere massa, allora anche la figura dell'eroe come di colui che eccelle, che si distingue, che vive una vita eccezionale, scompare: l'ideale di Dante, l'ideale dell'eroe che spicca, che si stacca e si solleva, che



vive una vita eccezionale, richiede come sua contropartita, direi (se l'espressione non fosse ormai troppo abusata) come suo complemento dialettico, l'esistenza di una massa che sia e che rimanga tale. Ora Dante, nelle lotte dell'Italia e della Firenze del suo tempo, non vede nessun elemento positivo, non vede, accanto a tante cose senza dubbio tristi e deplorabili, quei fermenti di vita nuova che consentivano a città e a piccoli centri di governarsi da sé, non vede tutto quel movimento al quale egli deve parte della sua formazione culturale e, soprattutto, umana, ma vede solo una cosa, ed è quello che gli dà maggior fastidio: il tentativo della massa di cessare di essere come tale e di farsi avanti e di occupare nella vita politica e sociale quel posto che doveva essere riservato invece all'eroe, all'uomo chiamato, lui solo dal destino.

*O Alberto tedesco che abbandoni  
costei ch'è fatta indomita e selvaggia,  
e dovresti inforcar li suoi arcioni ...*

Sono immagini, certamente; ma l'immagine alla quale un poeta ricorre esprime appunto il suo modo di vedere le cose. Si tratta di domare, di togliere ogni velleità di farsi sentire, fare sentire la propria parola: non si tratta di venire a mettere ordine, a coordinare gli sforzi di tutti, ad orientarli verso una mèta comune: si tratta di inforcare gli arcioni e di fare andare avanti questo popolo come una bestia. Com'è suo dovere. Ecco perciò il pericolo costituito dal fatto che un Marcel diventa ogni vilan che parteggiando viene. La massa deve rimanere massa, e se ad ogni villano che venga è dato di diventare senz'altro un Marcello allora la distinzione fra la massa e gli eroi non finisce con lo scomparire? Se la massa si innalza subito al livello degli eroi, gli eroi non scendono al livello della massa e non si confondono con questa?

Quale la conclusione di queste nostre osservazioni? Noi abbiamo considerato un aspetto della concezione etico-sociale di Dante quale essa si riflette nella sua arte. Se consideriamo ora

l'arte del nostro tempo troviamo che essa da un secolo a questa parte ha scelto i suoi soggetti proprio fra quella gente comune che Dante disprezzava. Gli artisti del nostro tempo osservano la vita degli uomini comuni come essa si svolge giorno per giorno, nei suoi problemi e nelle sue necessità quotidiane, che sono poi i problemi e le necessità di tutti. La vita nel suo corso più semplice e più ordinario, gli uomini comuni, gli uomini che niente hanno in sé e nella loro vita di eccezionale. Ora questa arte ci ha portati a simpatizzare con questa gente, con la massa, a simpatizzare con i suoi problemi di ogni giorno, con le sue miserie e le sue banalità, con questo mondo grigio che niente ha mai in sé di eccezionale. Non solo, ma si può dire che essa pone, anche se implicitamente, un'esigenza: quella di avvicinare massa ed eroi, di annullare la distanza che c'è o che sembra ci sia fra il destino di quella e il destino di questi, di accostare questi due mondi che si presentano come contrastanti e irriducibili l'uno all'altro. I protagonisti dei nostri racconti non sono eroi in lotta per imprese eroiche, ma sono uomini che vivono la vita di tante altre persone come loro, la vita di tutti.

Se guardiamo le cose sotto questo aspetto possiamo dire che quell'ideale di Dante è un ideale sorpassato, invecchiato. Certo si tratta solo di un aspetto della concezione di Dante. L'arte di Dante rimane al di sopra di tutte queste considerazioni. Non solo, ma la concezione di Dante non si riduce tutta a questo ideale dell'eroe che si distingue dalla massa: tutta l'umanità di Dante quale essa si rivela, per esempio, nel dolore del Conte Ugolino o nella passione travolgente di Francesca, rimane e rimarrà viva forse per sempre: fino a quando ci saranno uomini al mondo. Che un aspetto della concezione di Dante si consideri oggi invecchiato non significa che Dante sia un poeta superato per noi. Tuttavia è bene considerare che cosa c'è di vivo e che cosa c'è di morto in un poeta che sentiamo ancora così vicino a noi e sapere perchè e in che cosa egli è ancora vicino a noi; diversamente, se non si fa questa precisa distinzione, e si accetta tutto in blocco, e si trasforma il poeta in un idolo da adorare senza discuterlo, si finisce col trasformare l'ammirazione in una vuota retorica e con l'esaltare più il suo nome che la sua opera.

[1960]

## IL PROBLEMA ESTETICO DI FRONTE ALLA NUOVA ESPERIENZA DEL CINEMA

La presenza del cinema come arte ripropone alla nostra attenzione parecchi problemi che sono del resto sempre aperti anche se ad alcuni sembrano ormai definitivamente risolti, tanto che sarebbe già uno sbaglio il fatto di riproporsi, anzi il solo vederli ancora come problemi.

Di questi problemi ce ne sono tre sui quali la presenza dell'arte del cinema richiama subito la nostra attenzione: il rapporto fra la produzione artistica e la realtà esistente (se l'arte debba considerarsi una riproduzione della realtà o come una creazione assolutamente incondizionata e alla quale se mai la realtà può offrire un materiale grezzo da rielaborare poi in piena libertà), il valore e il peso che ha la tecnica nell'arte (se essa sia un insieme di regole da conoscere e da applicare o se non sia invece l'insieme dei mezzi che l'artista ha creato per dare vita alla sua produzione estetica e che nascono perciò con l'opera d'arte stessa - non preesistono al sorgere di questa), la possibilità infine di una collaborazione nella produzione artistica.

Bisogna risolvere questi problemi per potere vedere in che modo il cinema possa essere un'arte. Ora è questo che io ho tentato di fare nel mio volume, *Il cinema e il problema estetico*. E qui vorrei appunto precisare e chiarire alcune mie affermazioni contenute in esso spinto a ciò da certe obiezioni che mi sono state mosse e anche (debbo, mi dispiace, aggiungere) da certe errate interpretazioni che sono state date del mio pensiero.

Un'obiezione, fondata, mi viene mossa, a proposito del con-

cetto di collaborazione nell'arte, nella rivista «Ferrania» da Francesco Bolzoni, dove l'autore, riferendo le mie affermazioni a riguardo, commenta: «Asserzioni interessanti, seppure da non accettarsi senza riflettere. Ché la cristallina coerenza di Dreyer, per fare il primo esempio che viene alla memoria, non è stata in alcuna occasione intaccata dai collaboratori, che si è trovato vicino, dai paesi nei quali ha lavorato, dai periodi storici storicamente contrastanti. E allora, quanto conta la personalità creativa?». L'obiezione, come dicevo, è fondata, in quanto (a parte la considerazione del caso citato che è preso così solo per esempio e riportando quindi il problema a una questione di principio) non c'è dubbio che ci sono dei registi i quali impongono la propria personalità a quella dei loro collaboratori in modo da ridurre questi a dei semplici esecutori, o quasi, della loro idea. Ma anche in questi casi il carattere collettivo dell'opera d'arte non viene a mancare. Perché da dove il regista attinge quel suo stile, quel suo modo di vedere e di intendere le cose, quelle sue forme espressive? Non attinge sempre alla sua esperienza di vita e di cultura, il che vuol dire a quella ricchezza di modi, di atteggiamenti, di significati che già esistono, che volano come si dice nell'aria, anche se è un'aria di altri luoghi e di altri tempi ma è comunque quella che egli respira, quella cultura alla quale si è formato e che ora parla e si fa sentire attraverso le sue espressioni? Il concetto di collaborazione quindi mi pare che non venga meno in quei casi ai quali accenna il Bolzoni: solo che allora essa si verifica in quella maniera (meno evidente) che ha luogo nelle altre forme d'arte.

A proposito dello stesso concetto Gregorio Napoli (in un articolo apparso nel settimanale «Il Domani») scrive: «Giudizio accettabilissimo, anche se esso apre poi la via verso conclusioni che ci sembrano meno felici, quale quella di una gerarchia fra le arti, di un loro dimensionamento piramidale, al cui vertice si vorrebbe collocare proprio il cinema». Ora a questo riguardo io ho avuto occasione di chiarire il mio pensiero in un mio altro volume (*Il cinema, l'attore e il rapporto arte-vita*) e il Napoli, che aveva espresso queste sue riserve, in un articolo dedicato a tale mio nuovo volume si compiace che io in esso abbia esplicitamente affermato che da un punto di vista puramente estetico

non si possa parlare di superiorità di un'arte rispetto ad un'altra. E la questione allora si potrebbe considerare chiarita e risolta. Mi occorre tuttavia precisare in che senso io intendevo quel vantaggio che il cinema possiede rispetto alle altre arti. Il cinema possiede dei propri mezzi di espressione che ne fanno un'arte accanto alle altre e diversa (appunto nei riguardi di questi mezzi) dalle altre. Esso però ha anche la possibilità di riprodurre le altre opere d'arte di già prodotte. S'intende che a questo riguardo si potrebbero sollevare una infinità di questioni, e la prima considerazione che sorge spontanea è che anche quando un regista sembra riprodurre soltanto, sempre mette qualche cosa di proprio e di personale, e quando, d'altra parte, esso sembra creare dal nulla sempre attinge a qualche cosa che, in un modo o nell'altro, di già esiste; ma comunque la verità di queste affermazioni non ci toglie il diritto di dire che quando un film riprende un'opera lirica rispettandola nella sua integrità, una pittura, una scultura, o uno spettacolo teatrale, esso riproduce una bellezza che già esisteva su per giù nel modo come esso ce la presenta. Ora il cinema possiede appunto questo vantaggio, di potere cioè, oltre che creare come si dice con i suoi mezzi propri la bellezza, riprodurre anche la bellezza prodotta e realizzata. Vantaggio che però (siamo d'accordo col Napoli) non significa una superiorità del cinema guardato come arte.

E ora mi interessa soffermarmi un poco sul problema del rapporto arte-realtà nella produzione estetica per chiarire il mio vero pensiero a riguardo; muovendo anche qui da alcune obiezioni che mi sono state fatte e da alcune non corrette interpretazioni che sono state fatte di esso.

In una recensione apparsa nella rivista «Società», Giuseppe Prestipino scrive: «... Il Bianca non intende le ragioni del Lukàcs (il bello come pienezza di un possesso teoretico del reale) e gli muove l'ingenua obiezione che se il bello è nel fedele rispecchiamento del reale, allora il bello dev'essere nel reale medesimo». Ma in che modo (amerei sapere) il Prestipino risolve e risponde a questa *ingenua* obiezione? Io gli chiedo: la qualità del contenuto è già di per sé capace di determinare la bellezza di una produzione o no? Si potrà rispondere che non è il contenuto già bello di per se stesso, ma esso è tale da saper suscitare una

bella forma corrispondente. Ma così, senz'altro, nel senso che muovendo da quel contenuto si dovrà realizzare come conseguenza necessaria una bella forma? E allora non sarà più vero quello che scrive Antonio Gramsci, che cioè «Due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello» (verità che mille esperienze confermano continuamente)? O forse c'è qualche cosa nella forma, nel modo di possedere un contenuto, che si deve aggiungere appunto al semplice possesso del contenuto perchè si raggiunga la bellezza? E allora siamo al solito problema: la presenza del contenuto, il possesso di esso non basta a spiegare la presenza della bellezza; bisognerà cercare in qualche altra cosa, al di là del semplice contenuto: e quella formula del Lukàcs si rivela quindi insufficiente a spiegare che cosa sia e dove stia propriamente la bellezza. Del resto basta leggere l'opera *Prolegomeni a un'estetica marxista*, dello stesso autore per vedere come egli si dibatta appunto intorno a questo dilemma (come cerchi cioè di rispondere a quella obiezione) perchè mentre afferma risolutamente che il fondamento della bellezza sta nel contenuto e che così si deve intendere il pensiero di Marx (anche dove questi indica chiaramente la possibilità che la bellezza della forma si realizzi indipendentemente dalla qualità del contenuto), poi, parecchie volte, si lascia sfuggire affermazioni e considerazioni che mettono in luce come anche lui vede la necessità che al contenuto di un'opera, anche valido in sè, si aggiunga qualche altra cosa perchè essa raggiunga la bellezza.

Ma, come dicevo, è necessario che io chiarisca il mio punto di vista riguardo al rapporto arte-realtà nella produzione estetica. In una recensione apparsa nella rivista «Cinema Nuovo» Guido Oldrini afferma che per me «la bellezza rimane ...una proprietà obiettiva, una qualità originaria inerente alla realtà, e la sua produzione un segreto...»; e più in là ancora «la strada imboccata con la separazione, come momenti distinti, della esistenza di dati primitivi fissi, già in se stessi *belli* o provvisti di un loro proprio valore estetico, dal processo della prassi acritica concreta, conduce inconsapevolmente, ma immediatamente alla restaurazione di una sorta di materialismo metafisico o volgare,

come accettazione artistica del grezzo dato esistente, della grezza realtà, nel mondo dell'arte». Io allora ritorno alla recensione del Prestipino e leggo: «La tesi del B... è che l'artista in genere e il regista in ispecie non creano, ma scelgono (p. 20), attingendo alla realtà naturale quale è comunemente intesa, come realtà esterna, obiettiva (p.222). Siccome però tutta la realtà naturale è portatrice di significati che l'uomo ha via via depositato in essa, entrando in rapporto con essa, l'opera dell'artista è selezione di cose e forme che diciamo in sé belle, ma che sono tali in quanto altri uomini le hanno rivestite di certi significati espressivi con i quali ce le hanno tramandate». L'autore conclude riportando le mie stesse parole: «Così il fulmine è una *cosa* che l'uomo si trova di fronte; ma questo fulmine ha già un significato che deriva dall'atteggiamento assunto dall'uomo verso di esso: ha cioè un significato umano». Ma allora come fa l'Oldrini ad affermare che si tratta di «dati primitivi fissi, già in se stessi belli, che esisterebbero indipendentemente dalla prassi artistica concreta»; e di una «accettazione acritica del grezzo dato esistente, della grezza realtà, nel mondo dell'arte?».

Io speravo veramente di avere messo bene in luce che per me la bellezza è una produzione di carattere storico, che è frutto di una certa evoluzione, che essa esiste solo quando la società ha raggiunto un certo grado di sviluppo culturale; è produzione storica che si realizza attraverso una continua azione reciproca fra l'uomo e la realtà, per opera della quale azione l'uomo acquista, nella sua esperienza, sempre nuovi elementi ricavati dal mondo oggettivo e il mondo oggettivo riceve sempre nuovi elementi dalla presenza dell'uomo, si va cioè continuamente umanizzando. Come ha messo bene in luce il Prestipino. Il quale però (debbo subito aggiungere) arriva a delle conclusioni che io non posso accettare per un altro verso. Egli infatti, dopo aver detto: «Il significato reale è accolto nell'opera d'arte perché esso si rivela, in ultima istanza, la riproduzione per mezzo del reale, di un *certo stato d'animo* espresso da coloro che ci hanno preceduto», conclude che la mia concezione non differisce nella sostanza da quella idealistica.

È questo un punto molto delicato, e che desidero perciò chiarire. Certamente se noi prendiamo le mosse da un determi-

nato momento dello sviluppo storico, ci troviamo sempre di fronte a una realtà che è, in parte, una realtà umana, è una realtà che è già frutto di quel continuo processo di azione reciproca fra il soggetto, per così dire, e l'oggetto. In questa realtà non è possibile per noi sceverare e distinguere gli elementi oggettivi da quelli soggettivi; ma questa nostra impossibilità non significa che tutta la realtà si risolva in una produzione del soggetto. Ed è qui che si presenta, con un peso tutto particolare, il problema della musica. E appunto la maniera problematica con la quale io ho presentato le difficoltà che ci mette dinanzi l'esistenza dell'arte della musica ha indotto alcuni a concludere che io stesso riconosco che l'esistenza della musica mette in forse tutta la mia concezione, come fa, per esempio, lo stesso Oldrini il quale scrive: «...Le difficoltà che per riconoscimento dello stesso Bianca insorgono a riguardo del problema della musica sono così decisive da porre in crisi tutta quanta questa costruzione estetica» o Enrico Baragli il quale in un suo articolo apparso in «Civiltà Cattolica» scrive: «Veramente il caso limite della musica lo mette in imbarazzo: ma egli, imperterrito, tira dritto, lasciando noi in imbarazzo ecc. ecc.». Su questo articolo di Enrico Baragli dovrò ancora ritornare. Comunque la prima osservazione che vorrei fare è che se io stesso ho visto e messo in luce la difficoltà non avrei continuato a sostenere una tesi che io stesso vedevo urtare contro questa difficoltà.

La questione invece va posta (come già ho accennato) in modo diverso. Il punto di partenza è sempre per noi un momento in cui non possiamo più stabilire che cosa la realtà abbia dato a noi e che cosa abbiamo messo noi in essa, e per quanto andiamo indietro nel processo storico le nostre conoscenze a riguardo non ci consentono di arrivare al punto, diciamo, iniziale: tutta la realtà da noi conosciuta, sia quella presente che quella passata è sempre frutto di un'azione reciproca fra il soggetto e l'oggetto. Senonchè il caso della musica sembra differire dagli altri; la musica sembra a prima vista tutto frutto della libera creazione dell'uomo. Ecco perchè alcuni sostengono che la musica sia



l'arte più pura fra tutte, e c'è chi ha affermato che le altre arti per essere tali debbono tendere alla purezza della musica. Non solo questo, ma l'esistenza della musica sembrerebbe dare ragione per un verso a coloro i quali dicono che tutta la realtà se guardata bene non è che prodotto della creazione dell'uomo e per un altro verso a quelli i quali sostengono che in un'opera d'arte la bellezza sta soltanto in ciò che l'artista ha liberamente creato con la sua fantasia.

Sembra in altre parole che nel caso della musica noi ci troviamo di fronte a una produzione dovuta tutta all'attività dell'uomo, nella quale non esiste nessun elemento tratto dalla realtà. Ecco qual è la difficoltà che io stesso ho sollevato e che farebbe cadere tutta la mia concezione. Il che non è vero (e naturalmente, altrimenti io stesso che ho sollevato la difficoltà avrei rinunciato alla mia tesi), e non è vero perchè è facile osservare che da una parte anche nella realtà esistono suoni, toni, ritmi, silenzi che interrompono un movimento e ne rendono poi più efficace e più suggestiva la immediata ripresa, e, in breve, tutti quegli elementi di cui la musica si serve per realizzare le sue espressioni, mentre d'altra parte anche un cielo grigio che uno si limiti a riprodurre (per fare l'altro caso estremo) è già in se stesso ricco di tutti quei significati che l'uomo ha via via attribuito ad esso e dei quali ora la sua semplice presenza diventa per noi la suggestiva espressione.

Ma allora perchè la musica pare che presenti un problema a parte? Ma appunto perchè nel caso di essa l'attività produttiva dell'uomo sembra essere determinante e quasi esclusiva, nei confronti di altre forme d'arte nelle quali può sembrare addirittura che l'uomo non faccia altro che riprodurre la realtà quale essa si offre già al nostro sguardo. L'esistenza della musica così ci fa avvertiti a guardare nelle altre forme d'arte la presenza dell'uomo anche dove sembra trattarsi della realtà così come essa è (mentre certe altre forme d'arte ci fanno avvertiti a guardare anche nella musica ciò che essa attinge alla realtà esterna). La presenza della musica in altre parole ci fa avvertiti a considerare sempre come problematico il concetto di una realtà esterna quando questa entra nella produzione estetica e la difficoltà, come ho detto più sopra, a delimitare rispettivamente il

soggettivo e l'oggettivo nella creazione artistica.

Ho precisato 'nella produzione estetica, nella creazione artistica', perchè qui appunto parliamo del rapporto fra la produzione artistica e la realtà che si trova di fronte a tale produzione artistica. L'ulteriore problema se poi questa realtà che l'artista si trova di fronte, anche nei suoi elementi veramente obiettivi, non sia a sua volta prodotto (forse pure incosciente o comunque non pienamente consapevole) di un'altra attività dello stesso soggetto che ora, come autore dell'opera d'arte, se lo trova di fronte come una realtà esterna (tale gli appare), in altri termini il problema della alternativa fra idealismo e realismo come alternativa di carattere metafisico, sempre attuale, non viene qui affrontato né risolto, perchè, come ho detto all'inizio del mio volume, comunque questa questione si risolva, anche cioè se in favore dell'idealismo, il problema del rapporto fra la produzione estetica e la realtà rimane sempre se l'attività che dà vita all'arte si considera diversa da quella che dà vita alla realtà nel senso generico dell'espressione (come, per esempio, nel caso del Croce).

Ma dovevo (come ho detto) ritornare all'articolo (in «Civiltà Cattolica») di Enrico Baragli il quale afferma che io propongo «di spiegare tutto nell'opera d'arte col metodo quantitativo: nella pittura, nella poesia, nella scultura e, naturalmente, anche nel cinema. Perché un montaggio è bello? Perché è composto di un'inquadratura bella + un'altra inquadratura bella! E un'inquadratura a sua volta è bella perchè allinea un fotogramma ad altri fotogrammi belli!... Usando questo metro quantitativo, non solo la collaborazione non fa più difficoltà, bensì giova all'arte: perciò, di collaboratori, più ce n'è e meglio è; l'unità ne soffrirà un po', ma la quantità certo no!».

Io veramente, e un po' immodestamente, ero convinto di avere esposto in modo chiaro le mie idee; ma il fatto che una persona così acuta e preparata come Enrico Baragli abbia potuto travisarle in tal modo mi dà la prova del contrario (anche se egli stesso, in altra parte del suo scritto, parlando della mia forma espositiva, la definisce «di una esemplare linearità scolastica»). E allora sono costretto a dire nuovamente, anche se brevemente, quale era il mio vero pensiero.

Io, contro la posizione di coloro i quali ammettono che la produzione estetica avvenga per un'esplosione improvvisa, che da un insieme di elementi privi di ogni valore estetico l'artista faccia scaturire, con una folgorazione subitanea, la bellezza (allo stesso modo come Dio, con un semplice soffio, trasformò un ammasso di argilla in un essere umano) e che, nel caso del cinema, ci dicono che mettendo insieme inquadrature e perfino intere scene prive di qualsiasi pregio il regista fa scaturire un bellissimo film e che in questo modo miracolistico si costruisce tutta l'arte del film, contro questa tesi ho sostenuto che la produzione del bello è invece un processo continuo: che se un poeta vuole comporre un bel poema deve cominciare col costruire degli episodi belli, narrati a loro volta con versi belli, in modo che noi la bellezza già la troviamo nei singoli versi, poi nei singoli episodi, poi nei singoli canti, e poi nel tutto, anche se è vero (e io l'ho detto e ripetuto) che la bellezza del tutto è qualche cosa che va al di là della somma della bellezza delle singole parti, non solo, ma che questa bellezza dell'insieme conferisce alle singole parti, anche ai singoli versi, già di per sé belli, un significato tutto particolare e una maggiore suggestività di quella che non hanno se presi nella loro singolarità. Io ho parlato della produzione artistica come di un processo che si va sviluppando, ma che ha inizio fin dalle singole parti, contro coloro i quali vorrebbero che essa sorgesse all'improvviso, a un certo momento, anzi (c'è stato chi ha detto) solo alla fine, a lettura ultimata, come a dire a quando ne ho letto novantanove pagine e solo quando ho letto la centesima pagina, anzi l'ultimo rigo di essa, allora mi accorgo, come per una rivelazione subitanea, che esso è un capolavoro, e d'improvviso ora mi viene a piacere quello che prima mi aveva lasciato indifferente. Di fronte a questa concezione romantica della folgorazione improvvisa io ho sostenuto appunto che la bellezza si va costituendo a poco a poco, e che, per esempio, un film bello risulta di scene già belle e queste a loro volta di inquadrature già belle, anche se è vero (e io l'ho detto e chiarito) che la bellezza del tutto non si può considerare come la somma della bellezza delle singole parti, ma qualche cosa di più che conferisce d'altra parte una maggiore suggestività alle singole parti che la compongono.

E qui appunto si innesta il problema della collaborazione in arte. Perchè se la bellezza sorge per folgorazione improvvisa allora la collaborazione è soltanto illusoria, ed è uno solo che crea il tutto, ma se la bellezza si va producendo attraverso un processo continuo, allora è possibile che a tale produzione contribuiscano parecchi autori, i quali anzi possono dare ciascuno un proprio contributo che arricchisce l'insieme, sempre però che ci sia nella loro opera unità e armonia, una stessa idea estetica che li guidi tutti al raggiungimento di un unico fine; diversamente i vari contributi serviranno non ad arricchire ma ad impoverire la bellezza dell'insieme quando non addirittura a distruggerla. E anche questo io ho detto e ripetuto nel mio volume. Del resto, quando non fosse altro, il riferimento ad Omero mi pare abbastanza significativo. Perchè l'Omero del Vico, al quale io mi riferisco, non è un semplice ragioniere il quale somma e mette insieme senza discernimento cose belle per produrre una cosa quantitativamente più bella ancora (bello+bello=bello, come mi fa dire il mio interprete), ma è un poeta, il quale raccoglie sì produzioni già di per sé belle, ma le ordina, le armonizza, le compone in un tutto, ne fa una nuova opera d'arte, tanto che da molti essa è stata (e lo è ancora) considerata come opera di un unico autore: ci presenta un'opera che è qualche cosa di più e di diverso che non sia la semplice somma delle singole parti.

Un altro appunto che mi è stato fatto riguarda la mancanza di una definizione della bellezza nel mio volume, anzi il deciso rifiuto di volerla dare, il che è considerato da molti una grave lacuna (v., per esempio, Paolo Marletta nella rivista «Alfabeto»). Io penso che quando si parla del problema dell'arte si muove da una esperienza già nota, che si può considerare un dato di fatto: una realtà che tutti, più o meno, riconosciamo e che è costituita dalla presenza delle opere di arte. Se così non fosse del resto non si potrebbe nemmeno parlare dell'argomento e discutere su di esso. E ritengo che uno studioso di tali problemi possa, muovendo da questa esperienza che è un dato di fatto, esaminare alcune caratteristiche e quello che si può dire in un senso o nell'altro. Dall'esame di queste caratteristiche si può poi, forse, passare a dare una definizione dell'arte. E questo mi sembra il processo più normale. Ma si potrà poi arrivare a questa defini-

zione, a trovare una formula che racchiuda in sè tutto il segreto della bellezza? O invece si dovrà riconoscere alla fine che proprio il carattere particolare di questa realtà che noi chiamiamo arte o bellezza è quello di sfuggire a ogni definizione? Se alla fine dovremo scoprire che una delle caratteristiche dell'arte è la sua libertà, che significa la sua possibilità di realizzarsi in qualsiasi forma, di aderire a qualsiasi contenuto, non sarà una definizione negativa quella che ne daremo, l'assenza cioè di ogni definizione? La definizione non porta sempre con sè una certa normatività, delle condizioni da rispettare, qualche cosa a cui necessariamente aderire?

Ma comunque è troppo presto per azzardare conclusioni in proposito. Io per il momento mi contento di meditare su questa realtà che è la realtà estetica. Preferisco lasciare una lacuna piuttosto che colmarla, come fanno molti, con espressioni che non dicono niente di preciso o con altre che dicono troppo perchè in esse si possa fare rientrare tutta l'ampia realtà costituita dai fatti estetici.

E veniamo, in ultimo, a Vittorio Frosini, il quale in una sua recensione alla radio, del mio volume (nella rubrica «Il libro della settimana del 24, X, 1959), sviluppa il tema del riferimento ad Omero riguardo alla natura dell'arte. Egli mostra che tale riferimento è valido non solo nei riguardi del concetto della collaborazione (Omero che è visto come unico autore di una produzione estetica di carattere collettivo che egli raccolse, scelse, ordinò, armonizzò), ma anche riguardo alla mia affermazione che l'arte è un prodotto della evoluzione, in quanto «non è mica vero» (egli dice) «che l'arte omerica sia frutto di spontaneità estetica, di innocenza primitiva della fantasia; l'uso della tecnica prosodica, ad esempio, è documento di un avanzatissimo stadio di civiltà artistica»; non solo, ma anche (è giusto aggiungere) riguardo al concetto della dialettica fra la realtà esterna e lo stato d'animo dell'uomo appunto perchè la realtà che l'artista coglie, sceglie e seleziona, è, vista da un altro aspetto, la sensibilità dell'uomo che la riflette, e Omero che riprende l'opera degli altri riprende appunto questa unità dialettica di realtà e sensibilità umana in cui consiste il carattere oggettivo e soggettivo insieme della produzione estetica. E così il Frosini arricchisce e svol-

ge il mio pensiero con immagini e riferimenti che, nello stesso tempo, non ne tradiscono il senso, anzi si mantengono nel più vero significato di esso. Io di questo gli sono molto grato (come sono egualmente grato a tutti gli altri autori qui da me citati e ad altri qui non indicati i quali tutti con le loro osservazioni e obiezioni mi aiutano a riflettere e a rimeditare su questi problemi); ma gli sarei ancora più grato (e vorrei che questo mio «ottativo» fosse da lui accolto come un invito) se egli volesse esporre tutto il suo pensiero riguardo al problema dell'arte e, di conseguenza, ai vari punti di dissenso col mio modo di vedere. Dico questo perchè egli accenna nella sua recensione a dei punti di dissenso con me ma non li svolge come essi (sono certo) meriterebbero. Se egli accoglierà il mio invito mi darà la possibilità di aprire con lui un più lungo discorso sull'argomento.

[1960]

Le indicazioni bibliografiche degli articoli citati in questo saggio sono le seguenti:

- G. Bianca, *Il cinema e il problema estetico*, Ed. D'Anna, Firenze-Messina, 1959.
- Bolzoni, recensione, in «Ferrania», giugno 1959.
- G. Napoli, recensione, in «Il Domani», 24 luglio 1959.
- V. Frosini, *Il libro della settimana*, RAI, 24.10.1959.
- G. Bianca, *Il cinema, l'attore e il rapporto arte-vita*, Ed. D'Anna, Firenze-Messina 1960.
- G. Prestipino, recensione, in «Società», 1960, III.
- G. Lukacs, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. italiana, Roma, 1957.
- G. Oldrini, recensione, in «Cinema Nuovo», Gennaio-Febbraio 1960.
- E. Baragli, recensione, in «Civiltà cattolica», 1960, II.
- P. Marletta, recensione, in «Alfabeto», 15-31 luglio 1960.
- V. Frosini, *Il libro della settimana*, RAI, 24.10.1959.

## IL PENSIERO ESTETICO DI CLETO CARBONARA

Non è facile parlare di una concezione estetica che è in continuo sviluppo e accrescimento e dare un giudizio su di essa; quello che si può fare è esaminarla così come essa si presenta attualmente e attendere gli ulteriori arricchimenti e approfondimenti che di essa sono in corso.

Il Carbonara afferma in modo deciso che una concezione estetica veramente valida deve muovere e deve fondarsi su una concezione generale della realtà e della posizione della vita dello spirito nei confronti di essa. Non si può isolare la concezione dell'arte e del bello dalla visione generale filosofica che si possiede: non si può considerarla, come a volte si fa, una *variabile indipendente* che si costruisca con mezzi propri. La concezione dell'arte deve scaturire da tutta la visione filosofica della realtà e accordarsi perfettamente con essa: altrimenti essa perde di valore e di consistenza. A una determinata concezione della realtà deve corrispondere, se si vuole essere coerenti con se stessi e con le proprie premesse, una determinata concezione dell'arte. E così, se si muove dalla concezione della realtà come di qualche cosa che esista, in modo trascendente, di fronte allo spirito, sempre l'arte, comunque la si intenda e la si definisce, sarà una attività condizionata, che attingerà dal di fuori e non da se stessa la regola e la norma del proprio operare, e anche il giudizio su di essa sarà ricavato dal suo confronto con questa realtà che le dà la norma. In un modo o nell'altro si ritornerà al concetto di mimesi, al concetto cioè di una attività che trova il modello del proprio operare in qualche cosa che già esiste prima

di essa.

Ora il Carbonara, sulle orme dell'idealismo attualistico che egli svolge però secondo le sue particolari esigenze, afferma che la realtà, l'unica realtà di cui si possa parlare, è l'attività dello spirito. Ma non l'attività dello spirito intesa come l'altro dal mondo che posto di fronte ad essa finirebbe col trascenderla e limitarla, ma l'attività come sintesi di sé e dell'altro, di coscienza e di oggetto della coscienza; perchè come non esiste e non può esistere un oggetto che non sia oggetto per una coscienza, come l'oggetto in altre parole non può esistere se non c'è un pensiero che lo pensi come tale, così la coscienza non può esistere senza un oggetto che essa si ponga di fronte, non può esistere cioè se non come il pensiero di qualche cosa. Sintesi a priori quindi nel senso kantiano; ma questa sintesi non è una realtà data: essa esiste solo per la coscienza in cui si attua, nel pensiero nel quale si risolve.

L'atto del quale qui si discorre non è, abbiamo detto, qualche cosa che si opponga e si distingua dal mondo, dalla realtà, ma è l'atto che assume in sé tutto il contenuto dell'esperienza umana, nel suo aspetto spirituale come in quello materiale, come spirito e come corpo, come pensiero e come mondo, tutti elementi che non esistono fuori dalla sintesi viva della coscienza. È l'atto dell'esperienza che non è pura razionalità contrapposta all'impeto delle passioni e al calore del sentimento e alle immagini esistenti ciascuna con le sue caratteristiche individuali, ma non è nemmeno una serie di fatti individuali e singoli presi fuori da quella risonanza universale che dà loro significato e valore. universale e particolare, razionale e irrazionale, pensiero e sentimento, concetto e immagine, non esistono se non nella loro sintesi, se non nella concretezza dell'atto che, in quanto li contiene in sé unificandoli e distinguendoli insieme, costituisce l'essenza della *persona*. Il problema sarà allora quello di questa distinzione e differenziazione di momenti che pure debbono esistere solo nella loro sintesi; la loro distinzione e differenziazione non si ottiene ponendoli fuori dalla loro sintesi, ma la si ritrova nella sintesi stessa la quale col suo diverso atteggiamento assume aspetti e forme sempre nuove.

A questo punto occorre chiarire ciò che divide il pensiero



del Carbonara dalla concezione del Gentile dalla quale, come abbiamo detto, essa prende le mosse. In primo luogo il Carbonara accusa il Gentile di avere tradito l'esigenza fondamentale del suo attualismo con l'avere ammesso una serie di passi obbligati attraverso cui l'attività dello spirito debba necessariamente svolgersi, l'avere ammesso quindi una legge che governa lo spirito stesso e che per conseguenza non può non trascenderlo. Secondo il Carbonara invece non c'è una strada segnata in partenza allo svolgimento della vita spirituale: i diversi atteggiamenti della coscienza trovano sempre la loro ragion d'essere nell'atto incondizionato e assolutamente libero del pensiero che così di volta in volta si atteggia. In secondo luogo (e ci sembra questo l'aspetto più importante della sua polemica anti-Gentile e il punto della più sensibile divergenza fra le due concezioni perchè qui si afferma un'esigenza che al pensiero del Gentile era del tutto estranea) questo atto deve essere visto come l'atto della stessa esperienza umana colta nella sua piena concretezza e in tutta la ricchezza e infinita varietà del suo svolgersi, e come l'atto di una persona perfettamente individuata nella sua qualità di *persona*. Per questo è meglio definire la filosofia del Carbonara, come egli stesso fa, come una *filosofia dell'esperienza*, nella quale è sempre viva tuttavia e presente l'istanza posta dall'idealismo gentiliano contro ogni pericolo di dissolvere l'unità della vita spirituale in una molteplicità di momenti staccati e viventi ciascuno di vita propria o di riproporre di nuovo di fronte all'attività spirituale l'ombra di una realtà che la trascenda. Ci spieghiamo così in che modo si possono incontrare nel pensiero del nostro autore due atteggiamenti che a prima vista potrebbero sembrare in disaccordo fra loro: l'attualismo gentiliano e la dottrina marxista. L'atto del Gentile viene dal Carbonara visto nella esistenza concreta, che è esperienza viva, ricca di tutti gli elementi che essa contiene; lo svolgimento dialettico del reale della concezione marxistica è visto come attività umana che si realizza in forme sempre nuove anche se nascenti le une dalle altre.

Muovendo da queste premesse, da un attualismo così inteso, il Carbonara delinea in modo coerente con tutto il suo sistema la sua concezione dell'arte.

La definizione presuppone un atteggiamento polemico nei confronti di alcune concezioni che ancora trovano molti seguaci fra i cultori di estetica. In primo luogo si nega che l'attività artistica possa definirsi come qualche cosa di immaturo, di inferiore, di incompleto di fronte ad altre attività nelle quali lo spirito raggiunga la sua piena realizzazione: l'arte è un'attività che risolvendo in pieno l'esigenza che la fa sorgere non ha bisogno di essere integrata e completata da altre attività dello spirito.

In secondo luogo si nega che l'arte trovi fuori di sé un modello da imitare, comunque qualche cosa che le dia l'indirizzo e la regola da seguire. Si parli di una realtà data da imitare, che sarebbe la forma più elementare del concetto di mimesi, si parli di ispirazione che venga da Dio o chi sa da quale altra forza misteriosa, si parli di un Assoluto che l'arte debba rivelare, sempre si presuppone qualche cosa che preesiste alla attività dell'artista e che detta dall'esterno la sua regola all'arte. Si nega cioè che l'attività dell'artista sia una attività assoluta e incondizionata, che trovi solo in se stessa la sua ragion d'essere e la sua norma, che sia anzi essa stessa creatrice del criterio che distingue il bello dal brutto.

Ora il Carbonara vuole rivendicare da una parte il carattere assolutamente originario e incondizionato dell'attività estetica, creatrice essa stessa dei valori estetici, dall'altra il carattere di piena maturità e compiutezza, e di vera indipendenza e autonomia perciò, di essa. Egli vuole evitare quelli che gli sembrano i due scogli contro i quali la dottrina estetica si è sempre urtata: da una parte la visione di un bello preordinato e preesistente all'atto della mente e che sia una condizione all'operare di questa, dall'altro la considerazione dell'arte come di qualche cosa di immaturo e di incompiuto rispetto a una attività che costituisce poi la vera maturità e compiutezza della vita spirituale. Così per il Baumgarten l'arte rappresenta un momento inferiore, una fase di passaggio rispetto alla attività conoscitiva vera e propria (l'arte è intesa qui come una conoscenza inferiore). Anche nel Vico troviamo questa considerazione dell'arte come di una attività inferiore dell'uomo, legata a una fase immatura del suo sviluppo.

Il punto di partenza invece per fondare una esatta concezione dell'arte è costituito dalla posizione kantiana. Kant affermò

l'autonomia del fatto estetico nei confronti della attività teoretica e della attività pratica e pose alla base di esso il sentimento, la cui presenza veniva ad assicurare all'arte quella concretezza che manca nella visione estetica dei classicisti. Ma l'importanza più grande della estetica di Kant sta nella decisa affermazione della inscindibilità del contenuto dalla forma. È questo un punto che è di grande importanza nella concezione estetica del nostro autore. La *sintesi a priori* estetica significa che nell'arte il contenuto e la forma sono due cose inscindibili in modo che non esiste una forma senza contenuto né un contenuto senza forma, l'arte non è mai una pura forma indifferente al contenuto al quale inerisce, e non è nemmeno un contenuto privo di forma e al quale si possa aggiungere poi una forma dal di fuori. L'artista non può fare opera d'arte se non ha un contenuto al quale imporre l'impronta della sua personalità, non può rivelare e manifestare questa sua personalità se non in un contenuto, in un oggetto che pensa e sente; questo contenuto d'altra parte non esiste come una materia informe nel suo animo, ma sorge e si affema come investito già da una certa forma, che è data dal modo di sentire e di pensare dell'artista. Quando perciò in sede di critica estetica si parla di opere o di intere correnti artistiche nelle quali si realizzino soltanto dei valori formali o, inversamente, solo contenutistici, si affermano delle cose che non possono corrispondere a verità. Si può affermare che in certe produzioni estetiche è accentuato il momento formale o quello contenutistico della sintesi estetica ma non mai che tutto si riduca a una pura forma o a semplice contenuto, perchè parlare di forma senza contenuto o di contenuto senza forma significa parlare, nel campo dell'arte, di semplici astrazioni.

L'attività spirituale, vista nella sua concretezza, è pensiero che mette ordine ed equilibrio nella ricchezza dell'esperienza. Il pensiero non è un'attività che si svolga fuori dal mondo dei sensi; esso vive solo nella concretezza dell'esperienza sensibile e ne assume e mantiene tutti i più minuti particolari, né fa tacere il calore del sentimento quando lo illumina con la luce del concetto. L'esigenza viva del Carbonara è quella di salvare tutto il contenuto dell'esperienza sensibile così come esso è vissuto nella sua immediata concretezza; ma questo contenuto, da rispet-

tare nel suo essere proprio e in tutta la ricchezza delle sue determinazioni, non è niente per la vita dello spirito se esso non viene richiamato all'atto che gli conferisce unità e organicità. Quella esigenza, così viva e sentita dal Carbonara, lo pone in polemica con l'idealismo che molte volte finisce col trascurarla; ma egualmente in polemica con l'idealismo lo pone l'esigenza attualistica che nell'idealismo italiano gli sembra che venga in sostanza tradita.

Il Croce ha per il nostro autore il merito innegabile di avere bene inteso e affermato la inscindibilità di forma e contenuto nel fatto estetico e di avere risolto così e superato il dissidio fra classicismo e romanticismo intendendo l'arte come intuizione pura o intuizione lirica, sintesi a priori di sentimento e immagine. Ma ci sono diverse difficoltà di fronte alle quali si urta la concezione crociana. In primo luogo non si vede bene come si possa operare questa sintesi fra due elementi eterogenei quali sono il sentimento, che è visto come un fatto pratico, e l'intuizione, che è vista come un fatto teoretico. In secondo luogo (ed è qui la difficoltà più grande) questo concetto del sentimento si presenta nel Croce come un concetto un po' incerto perchè una volta esso viene presentato come un aspetto della vita pratica e di conseguenza come il contenuto della attività estetica e una volta come stato d'animo, come tono dell'atto spirituale capace di dare ordine e organizzazione al contenuto della vita spirituale. Ora se questo stato d'animo, questo tono è ciò che dà vita alle immagini del poeta il nostro autore respinge recisamente questa concezione. Non è il tono, non è lo stato d'animo a fare sorgere le immagini, a *creare* le rappresentazioni nella nostra mente, ma sono al contrario le immagini, le rappresentazioni a fare sorgere il tono, lo stato d'animo.

Questo punto ci sembra molto importante. Perchè se il momento essenziale della attività estetica è costituito dal tono, dallo stato d'animo, e tutto il contenuto della rappresentazione sorge ed esiste solo in funzione di essa, allora facilmente si passa alla svalutazione della rappresentazione nel suo essere proprio: il passo verso le forme dell'astrazione e dell'arte pura è facile a compiersi. Il Carbonara afferma invece decisamente che il fatto estetico non può risolversi nello stato d'animo, in un tono di questo a cui poi l'immagine si accompagna come una pura e

semplice creazione di esso in funzione soltanto di esso, ma che esso presuppone la consistenza della rappresentazione alla quale è il tono invece che si accompagna: una certa priorità (se l'autore ci consente questa interpretazione) della rappresentazione sullo stato d'animo di fronte al pericolo di un volatilizzarsi della rappresentazione nei confronti del valore decisivo dello stato d'animo.

Altrettante difficoltà presenta secondo il nostro autore la tesi crociana che fa dell'arte una conoscenza dell'individuale. Se si prendono le mosse e si rimane fermi alla concezione idealistica si deve dire che universale e individuale sono due termini che si richiamano reciprocamente e che non possono esistere l'uno fuori dall'altro; di conseguenza la conoscenza dell'individuale è sempre, deve sempre sottintendere la conoscenza dell'universale. L'intuizione che il Croce considera come il primo atto della coscienza, e autonoma e distinta dal conoscere per concetti, se è un momento della vita spirituale (e non può non esserlo in una concezione idealistica) presuppone sempre la presenza del pensiero: una intuizione che non sia pensata esce fuori dalla vita dello spirito e non esiste quindi come un momento di essa. Se io debbo veramente intuire un individuo, debbo avere coscienza di esso, e avere coscienza di esso significa già riferirla e riportarla a un concetto, all'universale: non può esistere perciò per la coscienza una intuizione del particolare che non sia insieme conoscenza dell'universale. È vero che il Croce parla di presenza dell'universale in questo individuale colto dall'intuizione, parla di risonanza cosmica dell'atto estetico; tutto questo dimostra che egli sente l'esigenza di inserire l'individuale nella vita del pensiero che è sempre cognizione dell'universale, o meglio dell'universale e dell'individuale nella loro inscindibile unione, ma il modo in cui questa esigenza viene soddisfatta nella concezione crociana non è per il nostro autore accettabile. Perché la questione si pone in questi termini: o si fa rientrare l'intuizione nel pensiero, si assume l'individuale nell'ambito dell'universale, e allora la famosa distinzione crociana finisce con lo svanire e col perdere tutto il suo significato, o si vuole tenere fermo a questa distinzione, come pare che voglia fare il Croce, e allora gli altri momenti della vita spirituale che con ricorso al concetto del-

la circolarità della vita spirituale si cerca di fare entrare nel momento dell'intuizione (in questo caso il pensiero come cognizione dell'universale) ci entrano sì ma non nella loro piena attualità, ma come presentimento, accenni, presupposti, come qualche cosa di inattuale comunque, il che si può ammettere in una concezione naturalistica dell'attività umana ma non in una concezione idealistica secondo la quale tutto ciò che cade fuori dalla piena attualità della coscienza non ha e non può avere veramente esistenza.

La concezione crociana viene considerata dal nostro autore insufficiente a risolvere il problema dell'arte, ma nello stesso tempo è da essa e dalle sue conquiste positive che si debbono prendere le mosse per giungere a una esatta soluzione di questo problema. Il Carbonara afferma anche lui che l'arte è un fatto della vita spirituale e una sintesi inscindibile di forma e di contenuto, ma non ammette che essa costituisca una fase immatura della vita spirituale, che sia manifestazione di una mente rozza e incolta, che rappresenti l'infanzia, una fase ingenua, aurorale della vita dello spirito, come il Croce, sulle orme del Vico, ha sempre sostenuto. Anche il nostro autore contrappone, nell'attività dello spirito, discorso e intuizione; ma il rapporto in cui queste due attività, sempre del pensiero, vengono poste è totalmente diverso dal rapporto nel quale le poneva il Croce. Il discorso è un processo di ricerca, di esperienza, di dimostrazione; quando l'ansia della ricerca si placa, l'esperienza si raccoglie, il processo dimostrativo si adagia nel possesso dell'idea che ora è stata conseguita, abbiamo allora l'intuizione. La quale attività quindi non è una fase anteriore e incompiuta della vita spirituale ma il risultato e il punto d'arrivo di tutto un processo di esperienze e di pensiero che si risolve ora in una «contemplazione beatificante».

Questa maniera di concepire l'atto intuitivo, sebbene trovi i suoi precedenti in Platone il quale metteva al di sopra del discorso un atto contemplativo dell'idea, una *noesis* suprema, in Plotino col suo concetto della intuizione, in Pascal col suo *esprit de finesse*, in Schelling che vede in esso il supremo organo della metafisica e in Bergson, si stacca tuttavia nettamente da queste posizioni perchè esse ammettono sempre, in un modo o nel-

l'altro, una trascendenza della realtà rispetto al pensiero che la pensa, (anche nel romanticismo, afferma il nostro autore, ritorna l'istanza del realismo metafisico); il Carbonara afferma invece decisamente l'assoluta immanenza della realtà all'atto del pensiero che la pensa e che col suo stesso atto la pone. La concezione del nostro autore si accosta invece a quella del Croce per quanto riguarda l'affermazione che l'arte non è molteplicità e non è discorso. Ma l'unità dell'atto estetico non significa individualità dell'oggetto di esso perchè non c'è oggetto che non risulti da un insieme di elementi anche se organicamente unificati e strutturati, come d'altra parte non significa nemmeno semplicità dell'atto perchè ogni atto spirituale è sempre un sistema di relazioni e implica la presenza dell'universale. D'altra parte questa attività intuitiva non è un momento iniziale del pensiero, non è al di qua dell'attività discorsiva ma è la conclusione di essa. Questi i due punti di divergenza fra la posizione del nostro autore e quella del Croce: l'attività estetica costituisce non una fase immatura, aurorale di tutta l'attività dello spirito, ma costituisce invece un momento di maturità, di piena attualità di essa, e d'altra parte questa attività consiste in un atto individuante che non risolve l'oggetto in un semplice individuo privo di relazioni, ma assume in sè, organizzandolo e unificandolo, tutto il complesso contenuto della vita spirituale.

Abbiamo un continuo procedere della attività spirituale che dalla molteplicità e dalla dispersione dell'esperienza passa a una organizzazione e unificazione di essa e si acqueta nella contemplazione di questa esperienza così organizzata e unificata, ma (bisogna subito aggiungere) questo fermarsi dello spirito nella contemplazione del suo oggetto non è definitivo, in quanto ciò che è ora sistemato e definitivo viene di nuovo rimesso in discussione e riproposto come problema. In altre parole lo spirito dalla molteplicità dell'esperienza sensibile si raccoglie nell'unità dell'atto che tutto organizza e compone e poi di nuovo ritorna alla molteplicità dell'esperienza e alla dispersione di questa per procedere a un nuovo e diverso atto di unificazione. E così l'attività contemplativa che è il proprio dell'arte non è mai qualche cosa di definitivo come non è mai definitiva la condizione di dispersione dell'esperienza presa nella sua immediatezza per-

chè mentre dalla molteplicità dell'esperienza lo spirito passa all'unità organizzatrice, da quest'ultima condizione poi ritorna di nuovo alla molteplicità dell'esperienza e alla ricchezza di essa. Questo però non esclude che nel momento della contemplazione estetica la realtà si offra come un tutto compiuto e sistemato, visto nella sua unità e organicità e che in quel momento l'occhio dell'artista e quello del contemplatore trovi la sua piena soddisfazione.

La concezione estetica del Carbonara trova la sua definizione attraverso un ripensamento e una critica della posizione del Croce da una parte e di quella del Gentile dall'altra. Nei confronti di quest'ultimo filosofo il nostro autore assume lo stesso atteggiamento che assume nei riguardi del Croce: ne accetta cioè le esigenze fondamentali ma non la maniera in cui esse poi sono soddisfatte. Il Gentile considera l'attività estetica come sentimento. Ora qual'è la posizione che il sentimento assume nella attività spirituale? Per il Gentile la pienezza della vita spirituale, la sua concretezza, la sua attualità cioè, si realizza solo nel pensiero, che è la perfetta consapevolezza che lo spirito acquista di sè. Ora il sentimento nella concezione del Gentile è sì pensiero, ma non è pensiero concreto; esso è *sorgente inesauribile* di pensiero, il sentimento che cosa rimane allora? Esso è *potenzialità, inattualità*, che attende di passare all'attualità. A questo modo si ammette l'esistenza di qualche cosa che precede il pensiero, qualche cosa che lo trascende, il che non è coerente con le premesse dell'attualismo secondo il quale niente c'è che preesista all'atto del pensiero il quale esiste solo come posizione assoluta. Con questo modo di concepire l'arte, essa viene risospinta come nel pensiero del Croce verso le forme aurorali, primitive, immature della vita dello spirito, e in una maniera che non si accorda con le premesse del pensiero attualistico.

D'altra parte poi l'affermazione del carattere soggettivo dell'arte se si deve intendere nel senso in cui è soggettiva ogni attività dello spirito e qualsiasi cosa si ponga o si pensi in quanto ogni cosa che esiste esiste solo nella mente e per la mente, allora si dice una cosa esatta e pienamente coerente con le premesse di ogni concezione idealistica, ma non si dice niente che valga a differenziare l'arte da ogni altra attività spirituale e a



definirla nel suo essere proprio in quanto in questo senso qualsiasi attività dello spirito è sempre soggettiva, ma se con questa affermazione si vuole dire che l'attività estetica è orientata e protesa, per il suo interno costituirsi, verso il soggetto, come attività riflessiva della mente su di sé, allora, dichiara il nostro autore, questa affermazione è da respingere perchè solo la filosofia può essere definita come autocoscienza, come attività cioè che indaga su se stessa. L'arte invece, sebbene sostanzialmente soggettiva come qualsiasi altra attività dello spirito, si caratterizza per la sua intenzionale oggettività, per il suo tendere verso un oggetto ideale che essa si rappresenta come reale. L'attività estetica si realizza quando la vita dello spirito che è un fatto soggettivo tende a rappresentare se stessa oggettivamente come un mondo effettivamente reale.

A questo punto possiamo formulare il concetto dell'arte del nostro autore quale scaturisce attraverso il suo ripensamento critico delle posizioni crociana e gentiliana. L'arte si può definire come il momento sopradiscorsivo del pensiero, in cui la mente si salva dalla dispersione e si raccoglie nell'unità del proprio atto: è questo il primo aspetto dell'attività estetica. Ma perchè la definizione dell'arte sia completa occorre guardare all'altro aspetto di questa attività estetica che è costituito da questo suo porre come altro da sé, come oggetto, come una realtà a sé stante, tutto il contenuto della propria vita interiore. Questi due concetti, l'intuizione sopradiscorsiva e l'ideale obiettivazione, costituiscono insieme la definizione della attività estetica. Né questi due aspetti dell'attività artistica vanno considerati come due momenti staccati di essa, o che si aggiungano in modo estrinseco l'uno all'altro; al contrario essi vanno visti come richiamantisi a vicenda; e infatti quello interiore raccogliersi della mente in se stessa si attua in vista dell'obiettivazione nella quale si realizza, come d'altra parte quel travaglio interiore non potrebbe obiettivarsi come un mondo reale se la molteplicità e la dispersione di esso non fosse superata nella serenità della intuizione. E così la bellezza viene definita dal nostro autore come l'«espressione della serenità e unità della mente che rappresenta oggettivamente se stessa».

Le produzioni estetiche sono sì creazioni della mente del-

l'artista ma esse non sono delle cose irreali perchè in esse si concentra il mondo interiore dello spirito, tutto il contenuto della vita spirituale, con le sue gioie e i suoi dolori, le sue aspirazioni e le sue esigenze. Questo mondo interiore, organizzato e illuminato dalla luce della coscienza viene rappresentato come un mondo oggettivo e reale. E tale esso effettivamente è e così vive nell'animo degli uomini come una realtà vera, anzi più vera e duratura dell'altra. Le creazioni della mente poetica hanno, afferma il Carbonara, maggiore realtà e maggiore vitalità delle cose che esistono realmente; le figure create dai poeti o alle quali i poeti hanno impresso l'orma del loro genio acquistano una vitalità che non viene mai meno. Così il conte Ugolino della storia non esisterebbe più e si sarebbe cancellato dalla nostra mente se non fosse diventato il conte Ugolino di Dante, e così la Francesca della realtà e l'antichissimo Ettore. Non sono le persone che sono rimaste in vita ma solo i fantasmi creati dai poeti, e le persone solo in quanto sono diventate per opera di Dante e di Omero delle figure poetiche; senza questa trasfigurazione esse come persone della storia sarebbero ora dimenticate come tanti altri uomini che pure ebbero una sorte simile in tutto alla loro.

E qui il nostro autore riprende il concetto dell'arte come imitatrice della natura, non nel senso, s'intende, che essa riproduca le sue creazioni, ma nel senso che essa attingendo con l'esperienza gli infiniti suggerimenti della realtà, infonde nei suoi fantasmi la vita.

A questo punto occorre una revisione di alcuni concetti tradizionali dell'arte per vedere in che modo essi vadano ora definiti, alla luce della concezione che il Carbonara ci propone. Che cosa si può considerare forma e che cosa si può considerare contenuto nella produzione estetica? Il contenuto significa tutto il mondo dell'esperienza nella sua ricchezza e molteplicità così come esso vive nell'animo dell'artista, la forma è l'unità che tale mondo raggiunge per opera dell'atto unificante costituito dall'intuizione sopradiscorsiva. Da questa definizione appare chiaro come contenuto e forma costituiscano nella attività estetica una sintesi inscindibile; il contenuto infatti è la discorsività che rimane tale fino a quando non viene unificata dall'atto este-

tico ma in questo non esiste fuori dall'unità che gli è stata conferita, mentre d'altra parte la forma non può esistere nell'attività estetica se non come la forma di un contenuto, di una molteplicità alla quale essa ha dato unità e organicità.

Qual è allora la funzione e l'importanza del cosiddetto contenuto nella produzione estetica? È qui che si tocca uno dei punti più importanti della concezione estetica del Carbonara: la rivalutazione del contenuto, della sua importanza, nei confronti della concezione crociana (e non solo, s'intende, di quella crociana) che finiva in un modo o nell'altro con lo svalutarlo e con ridurlo a una semplice materia per una forma. La discorsività che non è diventata ancora intuizione è come la preistoria dell'arte, afferma il nostro autore, ma essa non consiste in una semplice materia informe, e in sé indifferente, e che acquisti vita e significato dall'azione che su di essa esercita la forma; essa è la vigilia dell'artista: «il suo disciplinarsi, il suo apprendere il mondo nei multiformi aspetti dell'esperienza, il suo ascoltare la natura, il suo educarsi nella contemplazione delle opere dei grandi maestri, la sua ricerca d'una tecnica che non si riduca a un complesso di astratte regole espressive, ma si faccia sua, intimamente sua, del tutto aderente ai moti della sua anima»: senza tutto questo l'arte non potrebbe sussistere. Il contenuto dell'opera d'arte, inteso nel senso che abbiamo visto, acquista un'importanza decisiva nella produzione estetica, e non rimane come un precedente che l'arte risolva e dissolva in sé, ma qualche cosa che continua a vivere della sua propria vita anche quando ha ricevuto l'impronta dell'arte: la critica estetica infatti non si esercita solo sulla forma dell'opera d'arte, ma anche sul suo contenuto, deve ripercorrere cioè le tappe che hanno portato l'artista, per gradi, a quella creazione artistica che ora si offre come una cosa reale alla nostra contemplazione.

Arriverei a dire che nel pensiero del Carbonara l'importanza del contenuto è maggiore di quella della forma. È vero che forma e contenuto costituiscono una sintesi inscindibile in modo che non può esistere l'uno senza l'altra e viceversa; sotto questo punto di vista quindi è inutile chiedersi quale di questi due elementi che concorrono a formare l'opera d'arte sia più importante. Ma la differenza di valore fra due opere d'arte non è

data dalla qualità della forma ma dalla natura del contenuto. Dal punto di vista della forma tutte le opere d'arte e quindi tutti gli artisti si equivalgono: la differenza di grandezza fra un artista e un altro è data dalla diversità dei mondi spirituali che essi esprimono. Dante è più grande di Zanella non per la maggiore perfezione che dal punto di vista della forma le sue opere presentano ma per la maggiore ricchezza, la maggiore profondità, la maggiore elevatezza del mondo che egli esprime nei confronti del mondo espresso dallo Zanella. Siamo, come si vede, agli antipodi di tutte quelle concezioni che oggi si contendono il campo e che considerano il contenuto qualche cosa di indifferente in sé dal punto di vista dell'arte o, più ancora, un semplice pretesto per la creazione estetica che risponde ad esigenze del tutto estranee da quelle poste dal contenuto tanto che la soluzione più coerente consiste nel fare addirittura a meno di questo.

Partendo da queste premesse si giunge non solo a un più diretto inserimento dell'arte nella storia generale dello spirito ma alla negazione della tesi secondo la quale in arte non c'è progresso e alla affermazione che l'arte, invece, progredisce come progredisce attraverso la storia tutta l'attività spirituale dell'uomo in ogni suo aspetto. Se infatti è il contenuto, il mondo spirituale che l'arte esprime a determinare il valore di essa, quanto più questo mondo si arricchisce, quanto più questa realtà espressa progredisce, tanto maggiore sarà il valore delle produzioni estetiche. Non solo questo, ma anche la forma di espressione subisce la sorte del contenuto espresso: l'artista che esprime un mondo che è diverso da quello di ieri troverà inevitabilmente espressioni che sono diverse da quelle usate in precedenza.

La tecnica rientra nel momento della discorsività e perciò nella concretezza stessa dell'atto estetico. La vera tecnica, quella intrinseca al farsi stesso dell'arte, non può concepirsi come qualche cosa di staccato dal processo estetico vero e proprio e come qualche cosa che a questo si aggiunga dall'esterno e in un secondo momento. La tecnica invece si deve concepire come un elemento intrinseco alla produzione estetica: non si può ammettere (e non avrebbe senso poi in una concezione idealistica) una creazione estetica che si compia interiormente e che vada poi in

cerca di un insieme di mezzi tecnici che le consenta di esteriorizzarsi e di rendersi capace di comunicazione; la tecnica che realizza l'opera d'arte e la rende comunicativa nasce insieme con l'atto estetico così come esso si forma nella mente dell'artista: non si può concepire una produzione estetica se non nella forma di un'opera d'arte concreta e realizzata. Interiorità ed esteriorità si identificano sia nei riguardi dell'artista creatore il quale non può vedere le sue creature se non nella forma precisa che esse poi assumono esteriormente, sia nell'animo del contemplatore che interiorizza in un processo spirituale le forme, i colori, le parole, o le note di una composizione musicale.

L'artista creatore, afferma il nostro autore, immette l'eterno nel tempo; egli infatti coglie ciò che c'è di essenziale e per ciò di perennemente ricorrente nella vita e lo immette in qualche cosa (l'opera d'arte) che come tutto ciò che esiste ha la sua esistenza collocata nel tempo: da qui deriva il senso di religiosità dell'arte, questa aspirazione all'eterno che trova in essa la sua manifestazione. Ma l'artista non può raggiungere la vera espressione se non è capace di sincerità, di rivelare in modo autentico se stesso; ora questo esprimersi, questo ritrovarsi nella piena sincerità con se stesso significa rasserenamento e purificazione della mente, significa conseguire per le vie della bellezza quello che si raggiunge per le vie segnate all'uomo dalla moralità. Così si riconosce ancora una volta all'arte la sua funzione catartica.

Abbiamo premesso che non si può parlare in modo definitivo di una concezione estetica che è ancora in fase di sviluppo e di svolgimento. D'altra parte attraverso questa breve esposizione (breve per necessità) che abbiamo fatto del pensiero del nostro autore non è facile ricavare bene quale possa essere tutta l'importanza di essa. Ci limitiamo ad osservare che i punti più importanti di essa ci sembrano i seguenti. In primo luogo la necessità di non dissociare l'attività estetica dalle altre attività dell'uomo, soprattutto l'attività conoscitiva. In secondo luogo il peso grandissimo che viene attribuito al contenuto nella produzione estetica; l'arte non è più qualche cosa di staccato, di indipendente dalla realtà e dalla vita come in tante teorie estetiche si afferma, ma qualche cosa che affonda le sue radici nel mondo

nel quale continuamente viviamo e che ricava tutto il suo significato e tutto il suo valore proprio da questo mondo che esprime. La forma non esiste, non è niente fuori dal suo contenuto; anzi è proprio il contenuto a farla essere quello che è, a darle quella configurazione precisa e determinata; e comprendere un'opera d'arte non significa sapere rimanere incantati di fronte alla bellezza della sua forma, ma significa sapere penetrare attraverso di questa tutto il suo contenuto, entrare nel mondo che essa vuole esprimere e in ragione del quale è nata.

Questa ci sembra la più importante esigenza che l'estetica del Carbonara intende soddisfare: inserire l'arte nella vita e nella realtà. Il valore dell'opera d'arte, anche nel suo aspetto formale, è dato dalla presenza del mondo che in essa trova espressione.

Certo non neghiamo che questo inserimento nasconde i suoi problemi e anche le sue insidie, soprattutto il pericolo di un ritorno a certe concezioni contenutistiche dell'arte che rischiano, col dare troppo peso al contenuto, di lasciarsi sfuggire quello che è il proprio dell'attività estetica. Questo pericolo non lo corre certamente il Carbonara, il quale sia per il modo in cui si è formato il suo pensiero attraverso soprattutto le esperienze del Croce, sia per il suo vivo senso del bello e dell'arte non rischia di confondere la bellezza di una produzione estetica con i valori di contenuto che in essa si esprimono. Il pericolo lo può correre chi ne accetti la formulazione senza avere lo stesso senso vigile del bello e delle sue caratteristiche proprie che ha il nostro autore e potrebbe essere indotto a delle conclusioni e (soprattutto) a delle applicazioni che sarebbero in contrasto alla fine con le intenzioni di lui. Ci aspettiamo quindi, fra le altre cose, che anche su questo punto il nostro autore voglia continuare ad insistere, a indicare cioè sempre meglio e in una forma che non dia possibilità al sorgere di equivoci in che modo si possano evitare le conclusioni e le applicazioni che abbiamo accennate e che sarebbero in pieno contrasto con il vero pensiero di lui.

[1961]

## SUL PROBLEMA DEI GENERI LETTERARI

Il problema dei generi letterari è uno di quei problemi che quando sembrano ormai definitivamente risolti e superati ritornano nuovamente di fronte all'indagine filosofica. Questo è il segno che sotto la maniera erronea in cui esso veniva impostato si nascondeva una giusta esigenza. Quale?

La concezione romantico-idealistica dell'arte che considera la produzione estetica come creazione spontanea e incondizionata dell'artista si è trovata sempre di fronte al problema di vedere come questa creazione si inserisca tuttavia nel corso della storia. Ora, sotto la teoria dei generi letterari si nasconde appunto l'esigenza di considerare la opera d'arte nel suo legame ideale con le altre opere d'arte, di vederla cioè come un prodotto, almeno in un certo senso, «storico». A questo riguardo mi sembra di particolare interesse la posizione di Mario Fubini il quale pur mantenendo ferma la negazione crociana dei generi intesi come entità fisse al di sopra delle singole opere d'arte e la tesi del carattere creativo-individuale della produzione estetica, avverte fortemente l'esigenza di considerare l'aspetto storico dell'opera d'arte, il modo in cui essa si inserisce nello svolgimento dell'attività umana e vede appunto nella teoria dei generi un modo, anche se erroneo, di volere soddisfare tale esigenza.

Nel giudizio critico che noi diamo su un'opera d'arte (egli ci dice) ci è necessaria la conoscenza delle altre opere di poesia, le quali potranno, per la somiglianza o la dissomiglianza con l'opera che ci sta davanti, suggerirci di essa una definizione appropriata; questa esperienza di altre opere d'arte ci giova «per una

più compiuta e salda conoscenza del nuovo individuo poetico che si è a noi rivelato»<sup>1</sup>. Teniamo presente (e meglio potremo rilevarlo attraverso l'esame ulteriore dello scritto del nostro autore) che qui si tratta del giudizio sulla bellezza di un'opera d'arte e non del contenuto o di altri elementi di natura comunque extraestetica. Questo punto è bene chiarirlo fin da principio perchè l'equivoco nel quale facilmente si incorre quando si tratta di queste questioni sta nel non distinguere bene l'estetico dall'extraestetico. E, infatti, che l'opera d'arte, in un modo o nell'altro, si ricollegi a una sua storia è una considerazione fin troppo ovvia, ma il problema è di vedere se è la sua bellezza che si inserisce e si ricollega a qualche suo precedente o se è il suo contenuto o comunque qualche cosa di extraestetico l'elemento che fa da tramite fra la produzione artistica e la storia. Ora molte volte si crede di avere risolto il problema col riconoscere che questo legame esiste ma su un piano che è fuori dall'arte vera e propria: mentre è evidente che a questo modo il problema (che era di vedere se esiste un carattere storico dell'arte in quanto arte) non è risolto ma semplicemente eluso.

Non c'è dubbio che il Fubini affronta il problema con la piena consapevolezza di quello che esso significhi; e quando parla di affinità fra diversi poeti, affinità che ci consente di accostarli l'uno all'altro e di raccogliere in classi le loro opere, egli intende riferirsi non ad una affinità di contenuti trattati o di mezzi esteriori usati ma di espressione, di affinità sul piano dell'arte vera e propria. Si intende però che questa affinità che ci consente l'accostamento e la classificazione, non esaurisce il tutto dell'opera d'arte la quale rimane comunque una individualità a sè stante. Oggetto della critica non è la classificazione dell'opera d'arte ma la individuazione del proprio di essa. Ma questa individuazione si compie attraverso alcune definizioni generiche: «l'individuo poetico — dice il nostro autore — traspare attraverso la trama delle definizioni generiche, che valgono a farcelo meglio conoscere»<sup>2</sup>. Non si tratta della definizione generale nel-

---

<sup>1</sup> V *Critica e Poesia*, Ed. Laterza, Bari, 1956, pagg. 144-5.

<sup>2</sup> V. Op. cit., pag. 146.



la quale entrano tutte le opere d'arte, e cioè la bellezza, ma di una particolare forma di bellezza nella quale entrano alcune opere e altre no, sì che si può parlare di classi e di legami ideali e proprio sul piano dei valori estetici veri e propri.

Ma in che modo sorge e si costituisce questo legame ideale fra diversi poeti, questa affinità per cui noi dall'opera dell'uno siamo richiamati a quella dell'altro e ci sentiamo di poterli accostare e di parlare di categorie e di classi là dove sembrerebbe più opportuno (dato il carattere creativo e spontaneo della poesia) parlare solo di individui e di produzioni singole? Ce lo chiarisce, tutto questo, il nostro autore in un modo che a mio avviso sembra il superamento se non l'abbandono addirittura della teoria romantico-idealistica dell'arte come creazione spontanea e incondizionata di una singola personalità. «Senza dubbio il poeta, nemmeno quello che si è chiamato primitivo, non innalza il suo canto in un mondo vergine, nuovo, ignaro affatto di altre espressioni virtualmente o attualmente poetiche, se non di canti di altri poeti: ogni opera poetica ha dietro di sé una tradizione, come del resto il più semplice discorso di un qualsiasi parlante, e trova, al pari di ogni modesta parola, nella tradizione il suo sostegno, e, direi, il suo corpo. Perciò a questo passato si volge il poeta per cogliervi i modi più consoni a quanto gli sta in animo di dire: tra gli innumeri modi egli viene così facendo una scelta, ecc.»<sup>3</sup>.

Si tratta, come è esplicitamente detto, di espressioni virtualmente o attualmente poetiche, e il poeta sceglie fra di esse quelle che trova più consone a quanto gli sta in animo di dire. Si tratta, ciò vuol dire, di espressioni già di per sé belle e colte e riprese proprio in grazia della loro bellezza. Il poeta le trova consone a quanto gli sta in animo di dire. Già sono adatte ad esprimere quello stesso che lui vuole esprimere.

Qui sta l'innovazione veramente radicale. Per la concezione romantico-idealistica l'artista opera, sì, su di una realtà già esistente ma questa realtà, di qualunque natura essa sia, viene

---

<sup>3</sup> V. Op. cit. pag. 158.

sempre abbassata dall'artista a semplice materia della sua creazione, che è qualche cosa di totalmente nuovo rispetto a ciò che la precede e che (ma solo apparentemente) sembra condizionarla. Allo stesso modo come un artista può, per formare un'immagine, servirsi della stessa creta con la quale un altro artista prima di lui aveva formato una sua immagine, ma nessuna importanza ha la forma che la creta aveva già assunto per opera dell'altro artista se ora quello che viene dopo la rifonde completamente e la riplasma in modo del tutto nuovo. Quella statua di creta dalla quale egli ha ricavato una nuova statua è diventata nelle sue mani una semplice materia che egli ha rielaborato poi in maniera del tutto originale: tanto valeva che egli si servisse di un pezzo di creta informe. E infatti si dice e si suole ripetere sempre da parte dei seguaci di questa concezione che nessuna importanza ha per l'artista la natura dell'opera e delle opere alle quali egli attinge, e infatti come da un'opera bellissima un mediocre artista non riesce a ricavare nulla così da un'opera di nessun valore un vero artista ricava un'opera di pregio (osservazione esattissima ma che non dimostra in modo perentorio l'assunto, che cioè nessuna importanza abbia per chi produce un'opera d'arte tutto quello che altri hanno prodotto prima di lui e a cui egli nella sua opera si ispira).

In sostanza nella concezione romantico-idealistica il carattere storico dell'arte, per quanto continuamente affermato, viene poi nel fatto negato in quanto l'addentellato con la storia si opera sempre su un piano che è al di fuori dell'arte vera e propria, e sulla creazione artistica i precedenti storici di qualunque natura essi siano non hanno la possibilità di agire in nessun modo, per cui tale creazione rimane qualche cosa di staccato dalla storia alla quale essa sembra inerire, e la produzione estetica è, come un ricominciare dal nulla, un atto assolutamente spontaneo e incondizionato che deriva solo da se stesso e, dal punto di vista dell'arte, si chiude in se stesso poichè esso non ha, a sua volta, la possibilità di operare su altri artisti e sollecitare altre produzioni estetiche. Qui invece si ammette esplicitamente e senza nessun equivoco che l'opera d'arte si inserisce (e proprio in quanto arte e non soltanto nei suoi elementi extraestetici) in un processo che è la storia stessa dell'arte, o diciamo meglio, delle espressioni esteti-

che. E il concetto di genere letterario, visto non nella forma erronea e falsa nella quale esso di solito viene formulato ma nella giusta esigenza che lo anima, sta a significare appunto questo carattere dell'arte di essere non una creazione del singolo individuo ma una produzione alla quale hanno collaborato tanti e tanti individui lungo tutto il corso della storia. Esso vuole indicare una delle forme (non la sola) di questa collaborazione che si svolge fra una molteplicità di individui che cercano di dare espressione a quegli stessi stati d'animo, a sentimenti se non identici, almeno legati da una profonda affinità. Per cui si può dire che anche l'arte ha la sua storia, e non l'arte nel suo contenuto e nella materia sulla quale opera (il che poi sarebbe nella concezione romantico-idealistica la stessa cosa), o nei mezzi estrinseci dei quali per le sue necessità pratiche essa si serve, o comunque per qualsiasi altro elemento di carattere sempre extraestetico che entri nelle sue produzioni, ma l'arte in quello che ha di proprio, come espressione estetica; in altri termini, c'è una storia della bellezza, delle forme belle che nascono le une dalle altre, arricchiscono quelle persistenti di elementi nuovi, o le combinano in modo diverso, o le fanno scendere di pregio e decadere, una storia che ci consente di passare da un artista all'altro e sentire la affinità che li lega insieme, una certa continuità nella loro opera, e ci offre la possibilità di confrontare e valutare in modo rispettivo, se dall'opera dell'uno a quella dell'altro abbia avuto luogo un progresso o un regresso, di guardare infine questa bellezza come qualche cosa che nasce, cresce, si sviluppa e si arricchisce, decade e si svilisce, torna di nuovo a progredire e poi nuovamente a decadere: come tutte le produzioni dell'uomo.

Ma... non ci lasciamo prendere troppo la mano: continuando a discorrere così rischierei di attribuire al Fubini un pensiero molto diverso da quello che è realmente il suo. Il nostro autore infatti ci avverte, e ripetutamente, che il genere, o, diciamo meglio, tutta quella ricchezza di espressioni che già esistono e alle quali un artista attinge, sono un niente se manca l'intuizione creatrice di un individuo che anche nel riprenderle imprime su di esse l'impronta, unica, della sua personalità poetica; per la qual cosa, quando si giudica e si prende a considerare un'opera d'arte, non si può mai partire da tutto ciò che di fatto esisteva

prima dell'intuizione dell'artista, ma si deve prendere le mosse da questa intuizione di lui, senza della quale da tutto quel far-dello non sarebbe venuto fuori niente che potesse avere un benchè minimo valore estetico. E tutti quei precedenti dell'opera d'arte, anche quando vengono in questa accolti e assimilati, e se ne riconosce subito in essa la presenza, acquistano ora un qualche cosa di nuovo per cui sono quelli sì ma con un tono che altrove non avevano e che è stato l'artista a sapere dare ad essi nel momento in cui li accoglieva e li faceva propri. Meno ancora poi quelle forme belle già esistenti potevano costituire una norma già fatta di bellezza da rispettare e da applicare, o comunque una indicazione obbligata per chi volesse fare dell'arte, e, come conseguenza di ciò, per chi dell'arte volesse giudicare.

Ma perchè, d'altra parte, questa preoccupazione? Tutto questo che ora ho detto contraddice forse quello che si era detto in precedenza per cui si dovrebbe concludere che o io ho frainteso il pensiero del Fubini o il Fubini stesso si contraddice?

Non mi sembra. Anche riguardo alla scienza noi diciamo che essa è opera della collaborazione di tutta una serie di individui, scienziati propriamente detti e non scienziati, che ognuno si vale di tutto quello che tanti altri uomini hanno fatto prima di lui; ma con questo forse veniamo a negare che anche con tutti quei precedenti già dati ed esistenti, se non nasce un Galileo Galilei non viene fuori nemmeno un briciolo di quelle che furono le sue scoperte? E nella vita politica? Se uno vi viene a descrivere tutte le forze già esistenti e delle quali Napoleone Bonaparte si valse nell'opera sua, viene con questo a negare la grandezza della sua personalità e a concludere che se al posto di Napoleone ci fossi stato io con quell'insieme di elementi già esistenti avrei potuto fare senz'altro quello stesso che fece lui? E così nel caso della produzione estetica la necessità di una forte personalità di artista non sta a significare che questa debba operare necessariamente dal nulla e attingere tutto da se stessa, e d'altra parte l'esistenza di una ricchezza di espressioni estetiche alle quali l'artista attinge non significa una accettazione meccanica da parte di lui e una negazione della sua attività creativa. La libertà dell'artista significa libertà di accettare e di respingere a seconda che le forme già fatte rispondano o meno alle sue esi-

genze di espressione, libertà di modificare, di alterare, di combinare in modo diverso, e sempre ciò che giustifica il suo operato e il suo prodotto e il criterio per dare un giudizio su di esso e valutarlo non sta in tutto quello che esiste prima di lui (generi, forme ed espressioni già esistenti, ecc.), ma sta nelle esigenze espressive alle quali con esso si vuole soddisfare: se esso cioè, così come l'artista ce lo offre, risponde veramente alle esigenze che è chiamato a soddisfare.

[1961]



## CREATIVITÀ ED ERMETISMO DEL LINGUAGGIO

Secondo una teoria che il Croce ha fatto propria e che per opera sua ha trovato in Italia molti seguaci, esistono due forme di linguaggio. C'è un linguaggio che ha soltanto una funzione pratica, utilitaria: quella di servire come mezzo di comunicazione e di reciproca comprensione fra gli uomini. Questo linguaggio è fatto di segni ai quali si sa che corrispondono determinati concetti. È la lingua parlata da tutti, compresa da tutti, e generalmente univoca nel suo significato. Ogni uomo se ne serve così come se ne sono serviti tanti uomini prima di lui, la accetta così com'è, senza apportarvi da parte sua nessuna modifica e nessun contenuto nuovo. Ripete in fondo il modo di esprimersi degli altri uomini perchè sa appunto che ripetendo parole, forme e costrutti con gli stessi significati e con lo stesso valore che essi hanno per la generalità degli uomini, gli sarà possibile comunicare e farsi comprendere da questi. Questa è per ogni singolo uomo che la usa una cosa già fatta: ripresa e accettata così com'è. Accettata e mantenuta così com'è appunto perchè lo scopo per cui viene usata è di farsi comprendere: solo accettando e usando la lingua nella maniera e con i significati che essa ha già per tutti quanti gli uomini si è sicuri di essere compresi da questi. E quando lo scopo è questo, di farsi comprendere cioè, non resta che fare ricorso alla lingua di tutti e usarla in quel significato che essa ha già in sè, senza modifiche nè innovazioni.

A questo linguaggio, posto come un dato di fronte all'uomo che se ne serve, si oppone il linguaggio poetico. Questo linguag-

gio serve al poeta per esprimere un mondo che è tutto suo, soltanto suo. Il poeta non parla di cose che tutti più o meno sanno e conoscono, di un mondo già fatto che esista di fronte a noi come una cosa facilmente riconoscibile e sul significato della quale tutti più o meno ci intendiamo; egli invece di certi stati d'animo che sono soltanto suoi e di nessun altro, di cose che vedono la luce ora per la prima volta e che non trovano riscontro nelle altre cose già esistenti. Egli non ripete niente di tutto ciò che già esiste e che già si conosce, ma crea cose e modi di sentire del tutto nuovi ed originali. Sembra molte volte che il poeta ripeta cose e sentimenti già noti: ma è solo un'apparenza; la verità è che quelle cose e quei sentimenti si presentano ora in lui con un tono, con un significato completamente nuovi e che mai per il passato avevano avuto.

A questo carattere creativo e originale del contenuto da esprimere deve corrispondere un linguaggio anch'esso nuovo ed originale: un linguaggio non trovato, accettato e ripetuto, ma creato dallo stesso poeta. Il poeta quando parla e si esprime crea un linguaggio nuovo, che prima di lui non esisteva e che sorge ora per la prima volta. Sembra, è vero, che il poeta usi le stesse parole, le stesse forme, gli stessi costrutti già usati da milioni di uomini prima di lui. Ma tutto questo è apparenza, e quando si crede così, vuol dire che ci si è lasciati sfuggire il vero significato della poesia. Nella poesia infatti, il carattere originale e creativo, e perciò poetico, del linguaggio non sta in quei significati che esso ha in comune con il linguaggio esistente quando esso è usato al fine pratico della comunicazione e della reciproca comprensione, ma sta in qualche cosa che trascende il suo significato corrente, in qualche altra cosa che si coglie al di là e al di fuori di tale significato; le parole e i costrutti, pur essendo quelli stessi del linguaggio ordinario, o per lo meno anche quando sono quelli del linguaggio ordinario, esprimono qui qualche cosa di più e di diverso da quello che là ordinariamente si trova.

Ma se le cose stanno così, se gli elementi poetici di un linguaggio non si trovano nei significati che esso già possiede e che sono quelli facilmente riconoscibili da tutti gli uomini, ma in quei significati tutti particolari che l'autore di esso attribuisce, ora per la prima volta, alle parole, alle forme, ai costrutti,



non si deve concludere che tutto ciò che c'è di poetico in un linguaggio è di natura ermetica? Se le parole, le forme, i costrutti, sono qui diversi da quelli che vengono usati da tutti ai fini della comune comprensione, o per lo meno, anche ad essere quelli, hanno qui un senso diverso che nel linguaggio ordinario, un senso tutto nuovo, creato ora per la prima volta, allora il linguaggio poetico in tanto è poetico in quanto è un linguaggio ermetico. Dove è riconoscibile, dove è il linguaggio usato per la reciproca comprensione e proprio con quegli stessi valori e significati che possiede là, esso non è e non può essere poetico: per essere poetico occorre che il suo significato sorga ora per la prima volta insieme con lui: sia qualche cosa di nuovo e di originale: che è la vera sostanza dell'ermetismo.

Se il linguaggio del poeta esprime qualche cosa di diverso da quelli che sono i significati correnti delle parole e delle forme da lui usate, il suo linguaggio nei suoi valori poetici è sempre un linguaggio ermetico. Se parlare poeticamente significa non ripetere le stesse parole e le stesse forme espressive che si usano da tutti gli uomini ai fini della loro reciproca comprensione, o per lo meno non ripeterle conservando loro quei significati che esse già hanno nell'uso di tutti i giorni, ma creare forme e parole nuove o nuovi significati delle parole e delle forme già esistenti, parlare poeticamente vuol dire parlare in modo ermetico. Se il poeta non ripete mai quando parla ma crea lui stesso, ora per la prima volta, parole e forme nuove, o nuovi significati, prima ignoti, delle parole e dei costrutti, il suo parlare sarà un parlare ermetico.

Nè qui può soccorrere (come credono i crociani) il concetto della dialettica, per cui si afferma che il linguaggio è da una parte quello già esistente, con i suoi significati e valori già dati e dall'altra parte creazione e sviluppo: sintesi cioè di un elemento storico e di uno nuovo ed originale. Non soccorre perchè il problema è quello di vedere in che modo questi due elementi entrano in giuoco e qual è la parte da attribuire all'uno e quella da attribuire all'altro. Che cosa diremo? Che l'elemento storico, già dato, costituisce la parte prosaica e l'elemento originale la parte poetica del linguaggio? Ma allora ritorniamo al punto di prima: l'elemento veramente poetico è l'elemento nuovo, originale,

l'elemento ermetico del linguaggio. I valori veramente poetici non stanno in tutto ciò che esso ha in comune col linguaggio di uso generale, quello facilmente riconoscibile da tutti gli uomini, ma stanno in qualche cosa di diverso, che viene ora creato per la prima volta e prima di esso non si trova in nessun luogo.

Se invece si ammette che anche quei significati già esistenti, e non creati ora per la prima volta possono avere in sè un loro valore poetico, allora il concetto del linguaggio poetico come assoluta creazione viene a incrinarsi. Si dovrà ammettere che anche ciò che non è creato ora per la prima volta può avere un suo valore poetico. Il che non è coerente con la concezione del linguaggio poetico come un linguaggio che il poeta si crea per dei fini tutti suoi propri. La coerenza della teoria del linguaggio poetico come creatività conduce necessariamente all'affermazione che il linguaggio poetico è un linguaggio ermetico.

[1963]

## ESPERIENZA ESTETICA E RELIGIOSITÀ TERRENA

Ogni atto, ogni momento della nostra vita è costituito sempre di due elementi (se vogliamo così chiamarli): una rappresentazione, cioè un oggetto, e uno stato d'animo che lo accompagna. La parola *rappresentazione* la voglio usare qui nel suo significato più generico. Quando usiamo questa parola noi pensiamo subito a una immagine visiva. E veramente è questa parola la forma più immediata e più comune di rappresentazione. Ma d'altra parte qual'è la caratteristica essenziale di tutte le cose che hanno un forma visiva? È quella di offrirsi a noi come una realtà data, qualche cosa che ci sta di fronte e di fronte alla quale noi ci troviamo. Io e il mondo, io e la realtà: questa è l'idea che accompagna qualsiasi rappresentazione visiva. Ora voglio appunto chiamare rappresentazione tutto quello che si offre a noi come una realtà data, una cosa che ci sta di fronte e di fronte alla quale noi ci troviamo.

Ma è veramente una realtà data o è un prodotto della nostra stessa attività? Questo problema non sono riuscito fino adesso a risolverlo e credo che ormai non lo risolverò più. Ma comunque si risolva questo problema rimane vero che le cose che ci rappresentiamo si offrono a noi come una realtà data, come degli oggetti esistenti di fronte a noi. Tutte proprio come le immagini visive, alle quali appunto noi corriamo con la mente quando sentiamo la parola *rappresentazione*. Saranno suoni, saranno avvenimenti, saranno ragionamenti filosofici o teorie politiche, concetti religiosi o punti di vista discutibili, si tratta sempre di cose che noi ci rappresentiamo, che ci si offrono come

una realtà data, come oggetti che ci stanno di fronte: ecco che cosa intendo per *rappresentazione*.

Ad ogni rappresentazione si accompagna sempre uno stato d'animo. Di qualunque natura questo sia, è sempre uno stato d'animo: anche l'indifferenza, la più assoluta freddezza e indifferenza di fronte a una cosa, è anche quello uno stato d'animo.

La rappresentazione ci mette di fronte e mette noi di fronte a una realtà data, esterna e indipendente da noi, lo stato d'animo invece siamo noi che stiamo di fronte a questa realtà. Questo almeno è il modo ordinario di vedere le cose, anche se filosoficamente poco fondato. La rappresentazione, anche quando non la consideriamo come determinata dalle cose che stanno fuori di noi e ci sembra invece una nostra stessa produzione, ci si offre sempre come qualche cosa che è legata al mondo esterno, a una realtà data dalla quale ha comunque attinto. Il carattere di oggettività, di esteriorità a noi, non si cancella mai anche dalla rappresentazione che più ci sembra dovuta alla nostra libera creatività. Mentre lo stato d'animo ci si offre come ciò che è intimamente, veramente nostro: quale che possa essere il nostro stato d'animo, siamo sempre noi che sentiamo.

Ora rappresentazione e stato d'animo sempre si accompagnano: la rappresentazione agisce sullo stato d'animo e questo a sua volta agisce su quella; ma non si realizza mai una adeguazione perfetta fra l'una e l'altro. La rappresentazione fa sorgere uno stato d'animo: ebbene, c'è qualche cosa nella rappresentazione che non si accorda con quello stato d'animo che pure è stata lei a fare sorgere. Uno stato d'animo fa nascere in noi una rappresentazione: eppure c'è qualcosa in questa rappresentazione che non corrisponde a quello stato d'animo.

E così l'uomo ha la continua sensazione di vivere in un mondo estraneo a lui e di essere estraneo al mondo in cui vive. La luna che traspare attraverso le nuvole, con la luce che diffonde d'intorno, fa sorgere in lui uno stato d'animo che sembra vivere nelle cose che gli stanno ora di fronte. Ma poi la forma di una certa nuvola là in fondo, un rumore che si sente all'improvviso, un particolare che prima era sfuggito, così estranei a quella visione e allo stato d'animo che essa ha fatto sorgere, che l'incanto si viene a rompere: l'uomo perde l'illusione che il mon-

do viva e partecipi i suoi stessi sentimenti e si accorge improvvisamente di trovarsi in un mondo estraneo e di essere uno straniero sulla terra.

Si apre così una frattura fra l'uomo e il mondo nel quale egli vive. Poichè non tutto quello che egli vede di fronte a sè si accorda con lui, con i suoi sentimenti, anche quell'accordo che in parte si produce si presenta a lui come qualche cosa di casuale, e il mondo e le cose tornano ad essere estranei, indifferenti all'uomo e ai suoi sentimenti.

L'uomo vuole ritrovarsi nelle cose, vuole trovare nelle cose una risonanza dei propri stati d'animo. E la trova questa risonanza tante e tante volte. Trova una rispondenza fra il proprio stato d'animo e le cose che gli stanno di fronte. Ma poi basta un particolare, un fatto insignificante che viene a stonare con il tutto, basta questo a far cadere la sua illusione: egli si accorge all'improvviso che non erano le cose a parlargli ma era lui che le faceva parlare. E l'uomo si ritrova di nuovo solo e inascoltato in quel mondo che pure gli sembrava fatto per lui.

Questa frattura fra l'uomo e le cose una volta che si è aperta non c'è niente che valga a saldarla. La scienza che studia il mondo può trovare ordine, regolarità e anche finalità nelle cose della natura e negli avvenimenti umani. Certe volte veramente, e a seconda come si vedono le cose, si può pervenire a conclusioni opposte e trovare assurdità e disordine, e se mai, non regolarità, ma una cieca e inconcludente necessità. Ma anche quando la scienza riesce a convincerci dell'ordine e della finalità che governa i fatti della natura e gli avvenimenti umani, a convincerci che c'è una «ragione», come si dice, in tutte le cose che noi vediamo, questa ragione non viene a trovarsi, a identificarsi con le cose stesse: essa è fuori dalle cose, è qualcosa che le trascende. La ragione del vento non è il vento stesso con tutte le sensazioni che esso suscita in noi: essa come insieme di cause o come insieme di scopi vicini o lontani è qualche cosa che va al di là del vento stesso. La scienza comunque intesa è sempre una metafisica delle cose.

L'esigenza dell'uomo era un'altra: le cose che gli stanno intorno e che gli si sono rivelate estranee ed indifferenti, vederle tornare a lui, sentire nel mondo a ogni passo l'eco delle sue paro-

le anche più intime, ritrovarsi nel mondo come nella sua propria terra e non come uno straniero in mezzo a una gente sconosciuta. È questa l'esigenza religiosa quando si presenta nella sua forma più immediata, in forma vorrei dire infantile: l'esigenza di vedere le cose animate dai nostri stessi sentimenti, sentirle parlare con la nostra stessa voce e vedere che ci ascoltano quando noi gli parliamo. Ma appunto le cose, queste che noi vediamo e tocchiamo, e così come sono in tutti i loro particolari, anche i più insignificanti.

L'esigenza religiosa è un'esigenza troppo delicata, e basta un niente a tradirla. L'uomo si illude (forse un ricordo della sua stessa infanzia o dell'infanzia del mondo) che le cose che lo circondano sono tutte animate dei suoi stessi sentimenti, che partecipano le sue gioie e insieme le sue apprensioni e i suoi dolori: ma non appena un fatto, un particolare, una pietra messa là per caso rivela la sua assenza, la sua infinita lontananza dalle cose dell'uomo, allora d'improvviso tutto l'incanto si distrugge, l'illusione si perde e l'uomo si trova ora solo e straniero in un mondo che lo ignora del tutto.

Come può ritrovarsi l'uomo dopo che si è perduto? Con la scienza no. La scienza non può ridare la vita alle cose dopo che esse la hanno perduta. La scienza soddisfa tante esigenze dell'uomo, gli scopre l'unica verità della quale egli è capace, e se una verità esiste è quella che ci dà la scienza; ma essa non può soddisfare quel bisogno infantile di trovare la vita in ogni cosa, piccola o grande che sia: per cogliere la vita delle cose bisogna farsi adulti, sapere andare un po' al di là di quello che vedono i nostri occhi e toccano le nostre mani, e già basta questo a deludere la nostra esigenza.

E allora verrà la religione in soccorso di questa esigenza «religiosa?».

La funzione della religione è stata sempre quella di dare un senso e un significato alle cose che ci circondano; essa però, in quanto si concreta in concetti e in idee, il significato delle cose lo mette sempre al di là delle cose stesse: la religione, comunque si configuri, ci induce sempre a rinunciare al nostro attaccamento alle cose prese nella loro immediatezza. Anche le religioni antiche, più attaccate alla terra e alle cose di questo mondo,

sempre costringevano l'uomo a guardare un po' al di là di quello che si offriva immediatamente allo sguardo se voleva vedere un senso e un significato nelle cose. Non era il fulmine con tutte le sue proprie qualità ad avere un senso, ma era il dio del fulmine (anche se molto vicino) a dare un senso a questo. E anche lo stesso panteismo che vuole essere una religione delle cose prese nella loro propria realtà, il senso ultimo delle cose lo va a trovare sempre in qualche cosa che va al di là di quello che noi immediatamente percepiamo, che vediamo con gli occhi e tocchiamo con le mani.

Io parlo qui della religione come concezione; non parlo delle mille esperienze alle quali può dar luogo la religione comunque sia intesa. Anche una considerazione scientifica del mondo del resto può dar luogo a certe esperienze, può fare apparire le cose che ci circondano in una maniera tutta particolare tale da soddisfare quel bisogno religioso del quale abbiamo parlato più su. Ma in questi casi non si tratta di quello che la religione da una parte e la scienza dall'altra affermano come la loro verità.

A questo bisogno religioso, di natura particolare, al bisogno cioè di trovare in ogni cosa del mondo, anche la più minuta e insignificante, una continua partecipazione ai nostri sentimenti, alle nostre gioie come alle nostre apprensioni, a questo bisogno infantile di sentire sempre, dovunque, accanto a noi una voce che ci accompagni, di non trovarsi nemmeno per un momento soli di fronte a questo mondo, risponde invece quella che noi chiamiamo la bellezza.

Le cose agiscono su di noi e suscitano determinati stati d'animo e i nostri stati d'animo a loro volta agiscono sulle cose e le conformano fin dove possono ai nostri stati d'animo. Ma ogni cosa, anche la più semplice, è costituita di mille elementi, e se un oggetto preso nel suo insieme suscita in noi un certo stato d'animo, poi ci saranno alcuni particolari di esso, alcuni inevitabili riferimenti, immediati o lontani, qualche cosa comunque che non si accorda con quello stato d'animo che pure è lo stesso oggetto a fare sorgere in noi. Lo stato d'animo sorge e si mantiene lo stesso; nè quel particolare o quel richiamo hanno una qualche azione su di esso. La presenza però di questi elementi estranei ci fa subito avvertiti che quel sentimento è soltanto no-

stro e non delle cose, e le cose stesse che lo fanno sorgere in noi rimangono poi assenti e indifferenti ad esso, come una donna che ti innamora di sè ma che di tutto questo amore che ha fatto sorgere in te non si accorge nemmeno. La morte, se lei stessa sapesse quello che significa per noi, per sua coerenza e per un rispetto al nostro dolore, si presenterebbe in forma composta e sempre vestita a lutto, e invece si circonda a volte di modi così stravaganti che non sembra nemmeno la morte, ma un'altra cosa qualsiasi. Ma la morte non lo sa, come non lo sanno tutte le altre cose del mondo, liete o tristi che siano per noi. Ci addolorano e non si accorgono nemmeno del nostro dolore, ci riempiono di gioia e non si curano di rallegrarsi con noi.

Ogni tanto (ma molto di rado) si verifica un fatto eccezionale. Un oggetto che ci sta di fronte presenta nel suo insieme e in tutti i suoi più minuti particolari, nel suo aspetto esteriore come nei suoi significati più intimi e nei suoi richiami vicini o lontani, una rispondenza perfetta con uno stato d'animo fondamentale. Ogni elemento di esso, ogni suo significato che esso indichi o esprima, ogni richiamo ad esso legato, sempre combacia con uno stesso sentimento, è l'apparire in tanti modi diversi di un unico stato d'animo. Di fronte a un oggetto simile l'uomo prova l'illusione, quasi la sensazione che esso senta veramente, che sia animato da un sentimento e partecipi così degli stati d'animo degli uomini. Questa volta sì che la realtà sembra partecipare e compenetrarsi dei nostri dolori e delle nostre gioie perchè ogni particolare, ogni piccola cosa insignificante risuona sempre dello stesso sentimento e sembra atteggiata così sotto l'azione dello stesso stato d'animo che proviamo noi.

Le cose che ci stanno intorno suscitano in noi mille sentimenti e non se ne accorgono nemmeno e noi rimaniamo soli nelle nostre gioie e nei nostri dolori di fronte a una natura indifferente. Qui invece sembra che le cose prima ancora di darci un dolore ne portino già addosso tutto il peso e se ci producono una gioia la sentano loro insieme con noi.

Ma che significa che ogni elemento, ogni minimo particolare, ogni richiamo vicino o lontano risponde sempre ad uno stesso stato d'animo? Come si stabilisce una relazione fra un colore, una linea, un suono, una pausa, un concetto, un avvenimento, e



altre mille cose ancora, e un determinato sentimento? Tutto ci accorda, tutto risponde sempre a uno stesso sentimento, ma che vuol dire questo?

Non è facile rispondere a questa domanda. Una linea tracciata in un modo può suscitare in noi un certo sentimento, così un determinato colore, o un suono, o un fatto o un concetto o il ritmo di un verso o una scena o il taglio di un'inquadratura o altre infinite cose. Ma come si stabilisce il rapporto fra quel sentimento e queste varie cose? E questo rapporto poi è sempre lo stesso o varia da individuo a individuo o anche nello stesso individuo col variare delle circostanze?

Se esiste un rapporto costante fra un determinato oggetto e un determinato stato d'animo e questo rapporto si ripete sempre lo stesso in tutti gli uomini allora quando noi diciamo che in un oggetto bello tutti i vari elementi rispondono a uno stesso sentimento fondamentale questa rispondenza dovrà essere ritrovata egualmente da tutti gli uomini e in tutti i tempi. Se invece il rapporto fra le cose e i sentimenti varia col variare delle circostanze, allora quell'accordo fra tutti gli elementi di una cosa nella loro rispondenza a uno stesso stato d'animo varrebbe solo per alcuni individui e per gli altri no, e anche per quelli oggi sì e in un altro tempo no. Se fosse vera la prima ipotesi dovremmo dire che la bellezza è un fatto di natura oggettiva, tale che tutti gli uomini, di tutti i tempi e di tutti i luoghi, dovrebbero riconoscerla, e allo stesso modo, dovunque essa faccia la sua apparizione. Il che è smentito dall'esperienza. Se fosse vera la seconda ipotesi si dovrebbe concludere che non esiste un fatto che si chiami «bellezza» e niente c'è che si possa definire oggettivamente parlando «bello». Il che lascerebbe inspiegato come mai tanti giudizi estetici abbiano potuto resistere alla furia dei secoli e anche dei millenni.

Il fatto che tanti uomini, di tempi e di luoghi diversi, si accordano nel trovare bella una stessa produzione dell'uomo e della natura induce a pensare, ammessa che sia vera la spiegazione che qui ho tentato di dare del fenomeno estetico, che c'è fra certe rappresentazioni e certi stati d'animo un rapporto costante. Nello stesso tempo bisogna però osservare che questo accordo anche quando si verifica non è mai totale. Anche quando si trat-

ta di quelle opere riconosciute universalmente come belle, in fondo è sempre una cerchia, più o meno estesa, di individui che prova quelle determinate sensazioni alla presenza di esse e gli altri non fanno che accettare il loro giudizio, riconosciuto come più valido del proprio. Nè si può parlare senz'altro di una maggiore o minore sensibilità perchè spesso succede che una persona particolarmente sensibile ai pregi di una poesia poi non sia capace di sentire le bellezze della musica o di una scultura mentre un raffinato intenditore di musica non ha la stessa sensibilità per le opere di poesia.

C'è chi risolve questo problema affermando che l'oggettività del valore estetico è un fatto: solo che non tutti o pochi posseggono quella particolare sensibilità che è necessaria per riconoscerlo. E questo sembra convalidato dal fatto che l'educazione e l'esercizio hanno una grande parte nella formazione del gusto: chi possiede il gusto per una data forma di bellezza possiede qualche cosa che un altro non ha.

Ora in mancanza di prove matematiche (se ce ne fossero nessuno starebbe più a discutere, come invece si fa, su questi argomenti) un po' di buon senso fa pensare che una certa oggettività i valori estetici debbono possedere, altrimenti non avrebbe significato il diverso giudizio che si dà della musica di Beethoven e di quella che accompagna l'ingresso dei vari numeri in certi circhi equestri, e che si può il più delle volte attribuire a difetto di chi contempla un'opera d'arte il fatto che egli non trovi la bellezza dove essa appare in modo evidente o che la trovi dove assolutamente non c'è. Ma non si può innalzare questo criterio a regola generale.

Se infatti la bellezza delle cose consiste in una qualità così delicata come è il fatto che tutti gli elementi di essa si accordano nel corrispondere a uno stesso sentimento, è facile che elementi di carattere soggettivo entrino qui in giuoco agendo ora in un senso ora nell'altro, aiutando cioè a trovare l'accordo anche dove non c'è o a distruggerlo dove invece c'è: per cui la diversa valutazione di una stessa opera d'arte non sempre si può spiegare ricorrendo al concetto di una maggiore o minore capacità di colui che giudica. Data la natura così delicata del fenomeno del bello il carattere oggettivo di esso è continuamente

minacciato dall'intervento di fattori di carattere soggettivo e anche, molte volte, accidentali che agiscono ora in un senso ora in un altro.

Comunque, riguardo a questo problema del peso che hanno gli elementi soggettivi sulla visione estetica non possiamo vedere fino in fondo se prima non abbiamo considerato l'altra condizione che deve verificarsi perchè si produca quel fatto che noi diciamo estetico.

Abbiamo detto che il fenomeno della bellezza si produce quando l'uomo ha l'illusione che nelle cose del mondo vivono gli stessi sentimenti che si agitano nel suo animo: l'illusione cioè che la realtà è tutto un mondo vicino a lui e partecipe delle sue gioie e dei suoi dolori. Ora questa illusione non si produce se quell'accordo fra tutti gli elementi di una rappresentazione che ci fanno credere alla presenza di un sentimento che vive nelle cose non si offrisse a noi con l'apparenza di un fatto spontaneo, non dovuto cioè all'azione deliberata dell'uomo.

Noi dobbiamo credere che le cose vivono e partecipano i nostri sentimenti; questo ce lo fa credere quell'accordo fra i diversi elementi di una rappresentazione che rispondono tutti a un unico stato d'animo fondamentale. Ma se noi ci accorgiamo che quell'accordo non è nelle cose ma siamo stati noi stessi a realizzarlo, allora tutta l'illusione svanisce, l'illusione cioè che il mondo viva e partecipi i nostri sentimenti. Se quell'accordo lo abbiamo creato noi non sono più le cose che ci parlano e ci ascoltano ma siamo noi stessi a farle parlare e ascoltare.

Il compito dell'artista è un compito difficilissimo: ecco perchè le vere opere d'arte sono estremamente rare. L'artista deve, guidato da una eccezionale sensibilità, e con una cura tutta speciale, avvertire se ogni minimo, impercettibile elemento si accorda veramente con quello stato d'animo fondamentale: sapere trovare («creare» si dice) ciò che si accorda e individuare ciò che contrasta eppure era uscito in un primo momento dalla penna: e che nulla sfugga altrimenti l'incanto si perde d'improvviso. E tutto questo, che pure è così difficile a realizzarsi, non basta ancora. L'artista deve trovare sì un accordo fra gli elementi di una rappresentazione ma un accordo tale che sembri esistere da sè, spontaneamente; che sembra si trovi là, nelle cose stesse,

che sia nato con esse, e non sia stato introdotto volutamente in esse.

Non so se questo secondo compito non sia più difficile del primo. Trovare cose che si accordino tutte attorno a uno stesso sentimento fondamentale e avvertire subito ogni minimo elemento che contrasti con quello; ma nello stesso tempo trovare un accordo che sembri esistere là, nelle cose stesse: che non sia stato creato, come invece è, artificialmente.

L'illusione che colui che si mette di fronte un'opera d'arte deve avere è che le cose provino gli stessi sentimenti che prova lui: è necessario perciò che quell'accordo fra tutti gli elementi di una rappresentazione che fa credere a un unico sentimento ispiratore si offra non come una cosa voluta ma come un accordo che si trovi nelle cose stesse, come il loro sentimento stesso che con la sua presenza le fa essere nel modo in cui sono. Ecco perchè da molti si vuole che l'autore scompaia dietro la sua opera, e si dice che l'opera d'arte deve vivere una vita propria, indipendente da quella dell'autore che l'ha ideata e portata a termine. Non che l'autore non debba avere dei sentimenti e nemmeno che non debba immettere questi nell'opera d'arte; ma solo che questi sentimenti debbono staccarsi dalla persona dell'autore e entrare nelle cose stesse e vivere in esse e soltanto in esse una parte essenziale, la sostanza di esse.

Il compito dell'artista è così quello di trovare un accordo fra le cose ma un accordo tale che sembri nato con le cose stesse. Appena si avverte la presenza dell'autore che realizza questo accordo tutto l'incanto si perde. Il compito di colui che si mette di fronte un'opera d'arte è quello di ritrovare questo accordo come un accordo che è nelle cose stesse e vedere perciò le cose animate dalla stessa vita che viviamo noi.

*Ritrovarlo* ho detto. È questo un punto estremamente difficile. L'accordo deve essere nelle cose e io debbo trovarlo là se si tratta di una esperienza estetica, e di un giudizio corrispondente. Ora perchè questo sia possibile occorre che io non sia incapace di provare quei sentimenti che l'autore ha immesso nelle cose; ma nello stesso tempo è necessario che io non sia già animato da quei sentimenti stessi quando mi metto di fronte l'opera d'arte, altrimenti c'è il pericolo che io stesso diffonda questo

mio sentimento nelle cose e ritenga poi di averlo trovato in esse. Non si sa in questi casi che cosa sia più pericoloso. L'assenza del sentimento può precludere la comprensione dell'opera d'arte in quanto il contemplatore di essa non è capace di provare quei sentimenti che ora sono diffusi nelle cose e non ne avverte perciò la presenza in esse. Ma d'altra parte se quel sentimento presente nelle cose si trova già fatto nell'animo del contemplatore e vivo e presente nel momento in cui egli si mette di fronte l'opera d'arte non sarà facile che egli diffonda senza accorgersene questo sentimento nelle cose che vede e crede che si trovi là quello che è lui a immettere ora in esse?

Tutto questo non ci porta a concludere che il giudizio sull'opera d'arte e sulla bellezza in generale è sempre qualche cosa di soggettivo, ma che esso è sempre minacciato di una intrusione di elementi soggettivi capaci di alterarne la vera natura. La difficoltà a liberare l'aspetto oggettivo della bellezza dalla presenza di tutti questi elementi di carattere soggettivo ci spiega come molte volte i nostri giudizi siano estremamente discordanti, e come opere esaltate da alcuni siano condannate da altri, e come molto spesso questa disparità di giudizio si abbia anche nell'ambito di persone altamente qualificate a giudicare. L'unico criterio che qui ci si offra per giudicare è la nostra sensibilità; è essa che ci deve fare avvertiti di ogni minima stonatura, della presenza di qualche piccolo elemento che contrasta con l'aspetto dell'insieme e che distrugge con la sua quasi impercettibile presenza l'illusione che dall'opera d'arte deve nascere; se noi abbiamo sì una sensibilità così raffinata e capace di percepire ma siamo troppo presi dallo stesso sentimento che si esprime nelle cose che ci stanno di fronte allora sarà facile che noi diffondiamo il nostro sentimento dappertutto, anche dove non c'è, e non avvertiamo la stonatura e il contrasto, e tutto ci sembra vivere perchè noi, senza accorgercene, lo facciamo vivere, oppure, se questo sentimento c'è nelle cose ma si avverte in esse la presenza dell'autore che glielo ha dato in prestito, è possibile che noi troppo presi dalla presenza di quel sentimento non ci accorgiamo che esso è stato messo nelle cose e ci sembra ora una voce delle cose quella che è soltanto la voce dell'autore.

Può succedere invece che quando ci mettiamo di fronte

un'opera d'arte il nostro animo non è disposto verso quel sentimento e non riusciamo perciò o rinunciamo a fatica a trovarlo là dove esso è, e attribuiamo a difetto dell'opera quello che è dovuto alla nostra particolare disposizione. Può anche avvenire che ritroviamo sì il sentimento ma prevenuti a causa delle intenzioni troppo manifeste dell'autore ci sembra di trovare la presenza di questa intenzione anche dove essa non appare.

Ma poi possono intervenire tanti e tanti fattori a turbare la serenità della esperienza estetica e la relativa obiettività del giudizio critico, il che spiega come le reazioni dei vari individui di fronte a un'opera d'arte possono variare all'infinito e fa dire d'altra parte alla gente più sbrigativa che non esiste niente di oggettivo nell'esperienza e nella valutazione estetica.

\* \* \*

Se c'è qualche cosa di vero in tutto quello che abbiamo detto fino ad ora dobbiamo concludere che l'arte risponde all'esigenza di trovare nel mondo una partecipazione alle nostre gioie e ai nostri dolori, partecipazione che per altra via ci è sempre negata. Occorre che in noi si crei l'illusione che ogni cosa è in quel modo non per caso ma perchè la presenza di un determinato sentimento la fa essere così; niente c'è di superfluo, niente c'è di casuale, niente c'è di estraneo e di indifferente a noi nel mondo, ma tutto ciò che è partecipazione viva alle nostre cose, tristi o liete che siano. Non è perciò la qualità delle cose rappresentate che qui interessa, perchè qualunque cosa si rappresenti purchè in essa si faccia sentire la presenza di un sentimento la nostra illusione di vedere un altro aspetto della realtà, una realtà cioè presente e sollecita di noi si compie lo stesso. Non importa il contenuto della rappresentazione, ma il modo in cui gli elementi di essa sono accordati e armonizzati.

Si potrebbe dire quindi che la bellezza è un fatto di forma e non di contenuto; che il contenuto è indifferente in sè e importa solo il modo in cui è organizzato.

D'altra parte quello che importa perchè si realizzi il fatto estetico è la presenza di un sentimento dietro le cose; la qualità

del sentimento rimane un fatto indifferente perchè a noi quello che importa è vedere le cose svegliarsi dal loro silenzio di ogni giorno e comunicare e parlare con noi. Si potrebbe concludere quindi che la natura del sentimento è indifferente come è indifferente la natura della rappresentazione: quello che importa è il particolare rapporto in cui qui vengono si a trovare sentimento e rappresentazione, rapporto in cui raramente si trovano nelle abituali espressioni dei sentimenti.

In conclusione sembra che abbiano maggior ragione coloro che dichiarano essere l'arte un fatto di pura forma. E certo se per forma si vuole intendere il modo in cui un certo sentimento si accorda con una certa rappresentazione è giusto dire che il proprio dell'arte e della bellezza consiste nella forma.

I termini che sono divenuti convenzionali sono però sempre pericolosi perchè possono fare sorgere degli equivoci. Quando io dico «forma» nei riguardi della rappresentazione intendo che non è il contenuto di questa a determinare il valore dell'opera d'arte, ma solo la maniera particolare in cui gli elementi di essa qui si compongono; non voglio però concludere che allora si può fare a meno di qualsiasi contenuto perchè se la funzione dell'arte è quella di fare sentire la presenza della vita nel mondo che ci circonda occorre che si offra davanti a noi uno squarcio di questo mondo dove si avverta la presenza di questa vita e di questa partecipazione alle nostre cose. Quando dico «forma» nei riguardi del sentimento intendo dire che non è la natura del sentimento espresso e nemmeno la presenza di esso nelle cose a produrre quel fatto che si chiama la bellezza, ma solo il modo tutto particolare in cui esso si associa alle cose e che è capace di creare quell'illusione della quale abbiamo parlato; ma non voglio però concludere che allora il sentimento anche quando c'è non ha niente a che fare col proprio dell'arte, poichè è invece evidente che il sentimento è elemento essenziale della bellezza.

Il compito dell'arte non è quello di rappresentarci uno squarcio della realtà: per questo scopo abbiamo la fotografia, o (ed è meglio ancora) la realtà stessa. E non è nemmeno quello di esprimere dei sentimenti: espressioni di sentimenti noi ne troviamo dappertutto e non occorrono certo gli artisti per comunicare i sentimenti agli uomini. In un caso come nell'altro l'arte

sarebbe nient'altro che un duplicato della realtà, utile soltanto quando questa ci viene a mancare: un surrogato di essa. Il compito dell'arte è un altro: è di darci l'illusione che viviamo non in un mondo straniero e ignaro di noi, ma in un mondo sensibile e partecipe di tutte le nostre cose. Ma per darci quest'illusione l'arte ci deve mostrare qualche cosa di questo mondo che ora essa presenta sotto una luce diversa da quella con la quale siamo abituati a vederlo, dove in un modo o nell'altro rappresentarcelo, rappresentare qualche cosa. E così è: anche quando l'artista crede di non rappresentare niente, sempre qualche cosa rappresenta, è sempre qualche cosa del mondo, della realtà, che ci mette davanti, e se fa arte in tanto riesce a farla in quanto ci presenta appunto uno squarcio di realtà dove ora si sveglia per la prima volta un sentimento di apprensione per noi che le viviamo accanto. Nello stesso tempo, sempre per darci quell'illusione, deve immettere nella realtà che rappresenta un sentimento, uno stato d'animo. Ed è appunto così: anche quando l'artista sembra presentare qualche cosa dalla quale è assente ogni sentimento, dove non si esprime altro che l'assenza assoluta di ogni partecipazione sentita alle cose degli uomini, se riesce a fare dell'arte ciò avviene perchè, senza che se ne accorga, diffonde almeno nelle cose tutto il senso di quella assenza e di quella dimenticanza.

Questo problema della presenza della rappresentazione e del sentimento nell'opera d'arte acquista un'importanza particolare se noi lo consideriamo dal punto di vista del contemplatore.

Colui che contempla un'opera d'arte può darsi che rimanga colpito e incantato da quella rispondenza di tutti gli elementi dell'oggetto che ha di fronte a un unico sentimento fondamentale, come se le cose volessero ora esprimere tutte quel sentimento e rivelassero la sua presenza dietro il loro aspetto; che lo tocchi e lo conquisti non quello che vede rappresentato, nemmeno il sentimento che viene espresso, ma il fatto che ora il mondo gli appare con un volto del tutto nuovo, gli appare ora per la prima volta come un mondo pieno di cura e di apprensione per tutte le cose sue. Non il contenuto, rappresentativo o sentimentale, lo interessa, ma il modo tutto particolare in cui i due ele-



menti si accordano insieme. Quando un uomo guarda un'opera d'arte sotto questo aspetto, allora possiamo dire che egli si ferma a quelli che sono i suoi valori formali, i suoi valori propriamente estetici. È questo anzi il modo giusto per giudicare un'opera d'arte o una cosa bella in genere da un punto di vista puramente estetico.

Ma l'arte a quale esigenza risponde? E che cosa è che le fa dare da parte nostra tanta importanza? È un'esigenza religiosa: è il bisogno di vedere che il mondo nel quale viviamo (perché altri mondi, anche se ce ne sono, noi li ignoriamo) non è un mondo deserto e infinitamente lontano da noi, ma è un mondo pieno di apprensioni per noi e per le nostre cose. Si intende che qualunque squarcio di realtà ci venga rappresentata sotto questa nuova luce, il nostro bisogno sarà comunque soddisfatto; ma è anche naturale che questa soddisfazione sarà più grande se la realtà che viene rappresentata e viene fatta vivere dei nostri stessi sentimenti è la realtà che ci sta più vicina, è quella che più ci sta a cuore. Il contenuto della rappresentazione ha quindi sempre il suo peso e la sua importanza nella visione della bellezza e non può considerarsi come un fatto estraneo al fenomeno estetico vero e proprio.

D'altra parte, la qualità del sentimento che anima ora le cose non ha importanza decisiva per il contemplatore dell'opera d'arte: qualunque sentimento che animi le cose purchè riesca ad animarle ci dà sempre l'illusione di un mondo partecipe di noi e delle nostre cose. Ma si intende che se quel sentimento che anima ora le cose è il sentimento che io stesso provo e condivido, io quella realtà la sentirò ancora più vicina a me e più grande sarà la mia gioia nel sentirla parlare proprio con la mia stessa voce. Anche la considerazione della natura del sentimento non rimane quindi un fatto estraneo alla considerazione estetica vera e propria ma si lega strettamente e inevitabilmente con essa.

La considerazione del contenuto, quando si fa valere, non entra in giuoco come un fatto estraneo al fenomeno estetico vero e proprio, ma come un elemento strettamente legato ad esso. Rimane però anche vero che la considerazione del contenuto, sia rappresentativo che sentimentale, può mancare del tutto, e l'esperienza estetica limitarsi alla pura forma della bellezza. Ma

anche quando ci si ferma a considerare la pura forma, questa forma, così come io l'ho qui intesa, non è qualche cosa che venga a soddisfare soltanto un nostro gusto o a procurarci un certo, particolare piacere; essa viene invece a soddisfare una nostra intima esigenza, un'esigenza che accompagna tutta la nostra vita se questa deve avere un senso per noi. L'esperienza estetica, anche quando si ferma ai puri valori formali della bellezza, è un'esperienza che viene a soddisfare un'esigenza intima dell'uomo e a dare, almeno nell'illusione del momento, un significato tutto diverso alla sua vita e alla sua condizione nel mondo.

\* \* \*

Si è sempre parlato e si continua ancora a parlare per spiegare il fenomeno della bellezza di accordo, di armonia, di unità, di simmetria, e altre cose del genere. Molte volte però con queste espressioni si voleva indicare qualche cosa che, in un modo o nell'altro, esplicitamente o implicitamente, o almeno come una inevitabile implicazione, si riportava a un concetto. Qui io ho invece parlato di un accordo basato esclusivamente sul sentimento preso nella sua immediatezza; la coincidenza con qualche concetto può qualche volta verificarsi, ma quando è, si tratta di un fatto semplicemente casuale.

Ma anche quando questa relazione a un concetto è esclusa, rimane lo stesso da fare una considerazione. Perché questo accordo, questa armonia, questa unità, o come altro si definisca, ci affascina tanto? Se è un bisogno del nostro spirito quello di trovare dappertutto unità e armonia questo bisogno non dovrà trovare analoga, o forse più perfetta soddisfazione quando l'unità e l'armonia sono assicurate meglio della presenza di un concetto? Qual'è allora la differenza fra l'arte e la scienza? (l'eterna questione che sempre ritorna).

Se noi facciamo consistere la differenza fra l'arte e la scienza nel fatto che quest'ultima produce l'accordo fra le cose col riportarle a un concetto e l'altra invece riportandole a un unico stato d'animo fondamentale, e aggiungiamo che noi ci sentiamo

veramente vicini alle cose e sentiamo le cose vicine a noi quando corrispondono a un concetto, la distinzione fra le due forme di attività non sarebbe ancora precisa e chiara in quanto anche un sentimento può a volte essere definito e ridursi sotto un concetto come d'altra parte anche un concetto può diventare uno stato d'animo. Io ho detto che i principi a cui la scienza riconduce le cose sono principi che vanno al di là della esistenza immediata di queste, non si identificano, come il sentimento nell'arte, con le cose stesse. Ma non è soltanto questa la ragione per la quale l'arte e la scienza sono così nettamente distinte fra loro, e rimangono distinte anche quando si fa arte con un contenuto di natura scientifica. Ce n'è un'altra ragione, e forse più forte di questa. Io ho sostenuto che una delle due condizioni perchè si produca quell'illusione che costituisce il fenomeno estetico è che quell'accordo e quell'armonia della quale abbiamo parlato ci si offra come un fatto delle cose stesse, che sia nato con esse e non ci sia stata nessuna mano a volerlo mettere in esse. Ora questa condizione non appena si intravede un concetto o qualche cosa che somiglia a questo, viene subito a mancare.

Coloro i quali hanno cercato la bellezza nell'accordo, nell'armonia o altri concetti del genere non hanno messo poi in luce la maniera in cui questo accordo si deve offrire alla nostra contemplazione; per questa ragione riesce sempre difficile comprendere in che modo, partendo dalle loro premesse, si possa distinguere nettamente l'arte dalla scienza.

[1965]



## SULL'EVOLUZIONE DELL'ESTETICA CROCIANA

Uno degli aspetti dell'evoluzione dell'estetica crociana è costituito da un interesse sempre maggiore che il nostro filosofo rivolge ai valori contenutistici dell'opera d'arte, o, per usare un'espressione più cara ai romantici e d'altra parte, credo, più chiaramente indicativa, dall'esigenza che si fa sentire sempre più fortemente in lui di istituire un più stretto rapporto fra l'arte e la vita.

Nella prima formulazione dell'estetica crociana l'arte è definita come *intuizione*. Intuizione significa rappresentazione, presa di coscienza, espressione. Di che cosa? Non è facile poterlo dire. Può essere rappresentazione di qualche cosa di reale («le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio e della carta che ho innanzi, ecc.») o di qualche cosa di irreali («l'immagine che ora mi passa per il capo di un me che scrive in un'altra stanza, ecc.»): la distinzione di realtà e irrealità è, dice il nostro autore, estranea alla natura dell'intuizione.

Ma che cosa vuol dire questa realtà che si distingue da una irrealità. Esiste una realtà, alla quale l'intuizione può, indifferentemente, aderire o non aderire? La realtà comincia ad esistere quando lo spirito le ha dato una forma, quando è diventata intuizione: al di là, o meglio al di qua di questa forma esiste soltanto qualche cosa di cui lo spirito «postula il concetto» come quello «di un *limite*». Stando così le cose il problema del rapporto fra l'arte e la realtà in questa prima fase del pensiero crociano non si dovrebbe nemmeno porre appunto perchè la realtà comincia ad esistere per noi solo come intuizione, cioè come forma artistica.

E invece questo problema il nostro autore lo pone. Lo pone quando esamina il concetto dell'arte come imitazione della natura, là dove dice che se per imitazione della natura si intende una riproduzione meccanica di questa, in maniera che di fronte agli oggetti rappresentati dall'artista noi ci troviamo nelle stesse condizioni nelle quali ci troviamo quando quegli oggetti ci si offrono veramente nella vita (le statue di cera «innanzi a cui arretriamo sbalorditi») allora l'imitazione della natura è del tutto estranea al fatto artistico.

L'arte è superamento, distacco dalla realtà; di fronte ad essa non si deve rinnovare, dice il nostro autore, «quello stesso tumulto d'impressioni» che producono gli oggetti reali. L'arte significa «calmo dominio». «Elaborando le impressioni, l'uomo si libera da esse. Oggettivandole, le distacca da sé, e si fa loro superiore».

Esiste allora una realtà al di qua dell'arte e della quale si possa parlare prima che l'arte le abbia dato la sua impronta? Esiste sì, ma per essere superata e negata dall'attività artistica, per essere risolta e dissolta in questa. L'arte in quanto tale è fuori dalla vita; nel suo dominio non hanno posto quelle valutazioni che hanno luogo nella vita. Il fatto artistico si svolge su un piano che è indipendente dalla vita e da tutte le esigenze che in essa si fanno sentire. «L'arte è indipendente così dalla scienza, come dall'utile e dalla morale». È questa l'essenza dell'estetica crociana. È un punto questo che non si può abbandonare senza rinunciare a tutto il significato dell'estetica crociana: l'autonomia del fatto estetico nei confronti di tutte le valutazioni che non siano quelle riguardanti la bellezza.

Su questo punto, del resto, il nostro autore ritorna, per ribadirla ancora, nel suo «Breviario di estetica», dove egli afferma che l'arte «si sottrae a ogni discriminazione morale»; la distingue dalla conoscenza concettuale, sempre per affermare la sua piena autonomia: «col contrapporre la conoscenza intuitiva o sensibile alla concettuale o intellegibile, l'estetica alla poetica, si mira a rivendicare l'autonomia di questa più semplice ed elementare forma di conoscenza, che è stata paragonata al sogno (al sogno e non già al sonno) della vita teoretica, rispetto al quale la filosofia sarebbe la veglia». Ma si chiede (o immagina che

gli si chieda) il nostro autore (ed è qui che comincia ad affiorare il problema del rapporto fra l'arte e la vita): «Quale ufficio ... può avere nello spirito dell'uomo un mondo di mere immagini, prive di valore filosofico, storico, religioso e scientifico, prive perfino di valore morale e edonistico?» E risponde al quesito affermando che l'arte non consiste in un fantasticare vuoto e senza significato, che essa significa organizzazione e unificazione delle immagini, è attività consapevole, non semplice passività.

È chiaro che a questo modo il vero problema del rapporto fra l'arte e la vita non è ancora affrontato nel suo vero significato. Il Croce stesso se ne accorge; e allora lo ripropone in termini nuovi; nei termini cioè in cui esso si presenta nella polemica fra romantici e classici. I romantici vogliono un'arte che sia una continuazione della vita, che parli (come dicono loro) al cuore: la nitidezza delle immagini è un fatto secondario. I classici invece vogliono un'arte che sia superamento della passione: «A che vale (dicono) lo scotimento degli affetti, se lo spirito non si riposa sopra un'immagine bella e se l'immagine è bella, se il nostro gusto ne è soddisfatto, che cosa importa l'assenza di quelle commozioni, che tutti possono procacciarsi fuori dall'arte, e che la vita non manca di fornirle anche in maggior numero di quel che talvolta si desidererebbe?» Qui si avverte la presenza di una doppia esigenza: la presenza della vita nell'arte e, d'altra parte, il superamento di essa per opera dell'arte. Il nostro autore cerca di conciliare questo che egli considera «il maggior contrasto di tendenze che si sia mai avuto nel campo dell'arte» affermando che l'arte è una sintesi del sentimento, della vita vissuta, e della rappresentazione; non solo, ma qui sembra che il sentimento costituisca l'essenza dell'arte: «l'intuizione è veramente tale perchè rappresenta un sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere».

Ma è veramente risolta così l'esigenza posta dai romantici? La esigenza posta dai romantici è quella di una presenza nell'opera d'arte della vita vissuta nella sua immediatezza, mentre qui si parla di un sentimento che viene superato nella contemplazione estetica. «Ciò che ammiriamo nelle genuine opere d'arte (afferma il nostro autore) è la perfetta forma fantastica, che vi assume uno stato d'animo; e cotesto chiamiamo vi-

ta, unità, compattezza, pienezza dell'opera d'arte». Dove è chiaro che l'accento è posto sulla forma e non sul sentimento, sulla vita; anzi è proprio la forma che qui si chiama «vita». Abbiamo fatto veramente un passo avanti nei confronti dell'esigenza posta dai romantici di una presenza della vita nell'arte? in un certo senso sì. Il Croce sente qui questa esigenza e cerca di soddisfare ad essa. Ma rimane incerto e perplesso. E il suo pensiero, sotto una chiarezza apparente, è invece abbastanza oscuro e difficile a intendersi nel suo vero significato. Vediamo infatti il problema del rapporto tra la forma e il contenuto, che è infine quello del rapporto tra la forma artistica e la vita che essa dovrebbe esprimere. «... Contenuto e forma (dice il nostro autore) debbono ben distinguersi nell'arte, ma non possono separatamente qualificarsi come artistici, appunto per essere artistica solamente la loro relazione, cioè la loro unità, intesa non come unità astratta e morta, ma come quella concreta e viva che è della sintesi a priori; e l'arte è una vera sintesi estetica, di sentimento e immagine nell'intuizione, della quale si può ripetere che il sentimento senza la immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuoto». «... l'arte non è il vano fantasticare, e non è la tumultuante passionalità, ma il superamento di questo tumulto con un altro tumulto, con l'anelito verso la formazione e la contemplazione, con le angosce e le gioie della contemplazione artistica».

Ma se il sentimento nell'opera d'arte c'è solo per essere superato, se il tumulto di esso cessa per cedere il posto ad un altro tumulto, in che modo esso entra a far parte dell'opera d'arte? In che modo vive, come volevano i romantici, nella produzione estetica? Non ritorniamo al punto di prima? Se la vita viene abbassata a semplice materia della quale l'artista si giova per realizzare i suoi scopi che sono di tutt'altra natura, non ritorniamo alla tesi secondo la quale l'arte è forma, niente altro che forma?

Ecco la difficoltà, sotto l'apparente chiarezza. Che l'arte abbia un contenuto e che questo contenuto venga offerto dalla vita, non ha nessuna importanza se il proprio dell'arte consiste in qualche cosa di diverso, se tutto sta nella forma che questo contenuto assume nella produzione estetica.

Tuttavia il Croce continua: «In ogni accento di poeta, in



ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioiando». Non solo, ma addirittura la morale si fa entrare nel dominio dell'arte, la morale che prima ne era stata esplicitamente esclusa. «... Se la forza etica è, com'è certamente, forza cosmica, e regina del mondo che è mondo di libertà, essa domina per virtù propria; e l'arte, con quanta maggiore purezza rifà ed esprime il moto del reale, tanto più è perfetta; quanto più schiettamente è arte, tanto meglio ritrarre la morale delle cose stesse».

Qui sembra che abbiamo fatto decisamente un passo avanti nei confronti dell'esigenza di inserire l'arte nella vita e la vita nell'arte. Ma questo passo avanti può essere visto come un passo indietro nei confronti dell'asserita autonomia del fatto estetico di fronte a ogni altra attività dell'uomo. Ecco perchè il Croce rimane perplesso, e, a un certo punto, ritorna indietro. E infatti, poco dopo, scrive: «La coscienza estetica non ha uopo di prendere a prestito dalla coscienza morale il sentimento del pudore, perchè l'ha in sè medesima, come pudore e verecondia e castità estetica, e sa dove le tocca di adoperare non altra forma di espressione che il silenzio. Per contrario, quando un artista viola questo pudore e viola la sua coscienza estetica, e lascia penetrare nell'arte ciò che è artisticamente immotivato, abbia esso pure le più nobili e decorose intenzioni, esso è tutt'insieme artisticamente falso e moralmente colpevole, perchè manca al suo dovere di artista, che è per lui il dovere più prossimo ed urgente». Ed ecco che mentre credevamo di avere capito, all'improvviso ci accorgiamo di non avere capito niente; ecco che quello che sembrava chiaro diventa oscuro e incerto. La morale, comunque venga intesa, significa sempre un insieme di regole, di principi, un indirizzo che si dà alle azioni degli uomini, e per ciò stesso un criterio col quale si pretende, per lo meno, di giudicare il loro comportamento. Per questa ragione se si parla di morale nell'arte, l'arte viene messa con ciò stesso in relazione con la vita; significa che gli stessi criteri che valgono a giudicare il comportamento degli uomini si introducono nella valutazione estetica: altrimenti la frase: «quanto più schiettamente è

arte, tanto meglio ritrae la morale delle cose stesse» rimane una frase priva di senso. Ma ora si chiarisce (o si «oscura») che la morale dell'arte non è che la morale dell'arte stessa, il dovere cioè dell'artista di realizzare delle opere veramente belle, la morale cioè della bellezza. Ma questo lo sapevamo già dalla prima Estetica.

Nella *Aesthetica in nuce* ritorna lo stesso problema. «La categoria dell'arte, come ogni altra categoria, presuppone, a volta a volta, tutte le altre, ed è presupposta da tutte le altre: è condizionata da tutte e pur condiziona tutte. Come potrebbe nascere quella sintesi estetica che è la poesia, se non la precedesse uno stato d'animo commosso? *Si vis me flere, dolendum est*, con quel che segue... E questo stato d'animo, che abbiamo chiamato sentimento, che cosa è altro, e pensa e desidera e soffre e gioisce, e si travaglia in se stesso. La poesia ...non è opera di animi vuoti e di menti ottuse; perciò gli artisti che, mal professando l'arte pura e l'arte per l'arte, si chiudono verso le commozioni della vita e l'ansia del pensiero, si dimostrano affatto improduttivi, e tutt'al più riescono ad imitazioni dell'altrui o a un disgregato impressionismo. Perciò fondamento di ogni poesia è la personalità umana, e, poichè la personalità umana si compie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale... La figura del poeta puro, dell'artista puro, cultore della pura Bellezza, scevro di umanità e... non una figura, ma una caricatura». Qui è evidente l'esigenza di concepire l'arte come strettamente legata con la vita; questa esigenza è qui riaffermata con maggior forza che altrove. Ma siamo alla soluzione del problema? Anche qui ci sono dei punti oscuri. La oscurità è data da quell'uso di due tempi diversi: prima il tempo passato («...ha pensato, ha voluto, ha agito»), e poi il presente («e pensa e desidera, ecc.»). Se l'arte si deve inserire nella vita e questa si deve inserire nell'arte, il pensare, il volere, l'agire, debbono essere un fatto presente, non un fatto passato, altrimenti si corre il rischio di abbassare tutto ciò a semplice materia dell'arte, a qualche cosa di superato e risolto nella superiore contemplazione estetica: e torniamo al punto di prima. E questo pericolo c'è perchè alla fine il nostro autore conclude dicendo che il contenuto della vita (che necessariamente deve entrare nell'arte) non è che

una «catasta di legna che non brucia perchè non c'è modo di appiccarle il fuoco». Il che lascia molto perplessi.

Non si può negare certo che nel Croce questa esigenza della quale abbiamo parlato si fa sentire sempre più vivamente, specialmente di fronte ai tentativi di svuotare l'arte di ogni contenuto e di ogni significato, di farne una semplice costruzione formale priva di ogni relazione con la vita vissuta. Di fronte a questi tentativi egli afferma decisamente che un'arte completamente priva di contenuto e svuotata di ogni significato non si può chiamare nemmeno arte, ma è una semplice parvenza di questa. Non si può negare tutto questo. Tuttavia è anche con tutte le sue esigenze, positive e negative, l'arte stessa non finisce col perdere la sua autonomia?. Se l'arte deve rispettare la vita nei suoi propri contenuti non si ha allora il diritto di giudicare l'opera d'arte in base agli stessi criteri con i quali si giudicano le altre produzioni degli uomini? Non rientreranno nella valutazione estetica tutti i criteri utilitari, moralistici, di distinzione del vero dal falso, del verosimile dall'inverosimile, ed altre cose del genere che il Croce aveva insistentemente dichiarato completamente estranee alla valutazione estetica vera e propria?

È questa la ragione per la quale il problema che sembrava risolto ritorna di nuovo e chiede ancora la sua soluzione. Sembra che la vita abbia fatto finalmente il suo ingresso nell'arte, che l'esigenza posta dai romantici e sentita anche dal Croce sia stata pienamente soddisfatta; ma appena risolto il problema risorge il dubbio che non fosse proprio quella l'esigenza posta, o meglio che non era questo il modo in cui essa voleva essere soddisfatta.

E infatti il problema ritorna ancora. Nel volume *La poesia*. Qui si parla di diverse forme di espressione. C'è un'espressione che non è altro che il sentimento nel suo immediato manifestarsi, comunque esso si manifesti, un'espressione che si identifica in sostanza col sentimento stesso. Questa espressione nella sua forma elementare è interiezione. «Ma non già» (ci avverte il nostro autore: ed è qui il punto) «l'interiezione che risuona nelle poesie e di cui i grammatici, nelle loro astrazioni, trattano come di una delle "parti del discorso", e che è diventata espressione

teoretica o parola, sibbene quella che ben sarebbe chiamare "naturale", e che esce dal petto e dall'ugola di chi è in preda alla meraviglia, alla gioia, al dolore, al fastidio, al terrore: affetti e sentimenti che, tutto scotendolo, trapassano in voce articolata».

Si potrebbe dire che l'espressione intesa in tal senso è il sentimento stesso così come esso si presenta nella vita. Questo genere di espressione è la vita stessa che in un modo o nell'altro si manifesta ma rimanendo, nel manifestarsi, ciò che essa è. Ora qual è l'atteggiamento che l'attività estetica assume nei confronti di questo sentimento, cioè della vita? In che modo esso riesce ad entrare nel dominio dell'arte? Ecco come risponde il nostro autore. «La poesia» (egli dice) «non può copiare o imitare il sentimento, perchè questo che ha forma per sè, nella sua sfera, non ha forma innanzi a lei, non è innanzi a lei niente di determinato, ma è il caos e, poichè il caos è un semplice momento negativo, è il nulla». Sembra a questo modo che tutto quello che eravamo riusciti faticosamente a conquistare, il diritto cioè della vita a entrare nella produzione artistica, sia di colpo perduto e che siamo ritornati di nuovo al punto di prima: all'arte come pura forma. E infatti, del sentimento così come esso è vissuto non resta nulla nell'espressione artistica. Il sentimento di fronte all'arte si trasforma in semplice materia senza significato: perde tutto il suo contenuto positivo per diventare, di fronte all'atto creatore dell'artista, «un semplice elemento negativo», anzi per essere più precisi «un nulla».

L'espressione poetica «placa e trasfigura il sentimento»; essa non si muove «nella unilateralità della passione, nell'antinomia del bene e del male e nell'ansia del godere e del soffrire», ma accoglie invece «sorpassandoli del pari dolore e piacere, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti innalza la visione delle parti nel tutto, sul contrasto l'armonia, sull'angustia del finito l'ansia dell'infinito». Ma la vita invece si muove nella unilateralità della passione, nell'antinomia (comunque si intendano questi termini) del bene e del male e nell'ansia del godere e del soffrire. E allora? L'arte si muove su un piano diverso da quello della vita?

Questo problema, mille volte posto e mille volte risolto, si

ripresenta dopo la millesima volta negli stessi termini di prima. E non nelle pagine di Croce soltanto che noi ora stiamo esaminando, ma negli scritti di un'infinità di altri autori, filosofi, critici, artisti, e nelle discussioni che si svolgono in mille occasioni fra amici e conoscenti e che (chi sa poi per quale ragione) non vengono se non raramente prese in seria considerazione quando se ne tratta in sede, come si dice, scientifica. Il dilemma ritorna negli stessi termini precisi in cui era stato posto: autonomia dell'arte o sua aderenza alla vita: si possono le due cose conciliare, e in che modo?

Il nostro autore continua: ci sono alcuni i quali non si accontentano della asserita presenza del sentimento nell'arte e che per salvaguardare la «dignità» e «l'onore» della poesia, chiedono per essa «più ricca e grave materia nella morale, nella politica, nella storia, nella religione, nella filosofia». A tutti costoro egli fa osservare che «la materia del sentimento non ha bisogno di appiccate aggiunte di cose magne, proprio per questa ragione, che confluisce in essa tutta la vita pratica, così la più elementare che è la gioia stessa del vivere coi suoi contrasti e col suo dolore, come i sogni e i travagli dell'amore, gli affetti della casa e della patria, le lotte della politica e della guerra, l'entusiasmo per gli ideali, gl'impeti dell'eroismo, le dedizioni del sacrificio. Che cosa quei noiosi vanno lamentando, e a frusto a frusto mendicando, delle moralità da introdurre nella poesia, quando la legge morale vive nel sentimento perchè è il centro di tutta la vita pratica, e che cosa blaterano del pensiero che dovrebbe avervi parte e pare ad essi che non ve l'abbia, quando quella vita pratica sorge sul pensiero, e tutto ciò che è diventato in lui forza di fede, entra nella poesia; e vi entrano insieme col pensiero le creazioni dell'umana fantasia, tutta la poesia che già si è innalzata dagli animi, tutta l'arte che è stata creata, che trapassa nel sentimento e per esso nella nuova poesia. In altri termini, nel sentimento immane il passato e il presente, la storia dell'umanità e le aspirazioni del futuro; e, se questo fosse il luogo di spingere più oltre siffatta indagine, si potrebbe mostrare che vi si chiude anche la "realtà" ("Wirklichkeit") di cui parlava il Goethe, e la "natura", di cui sempre si è parlato e alla quale si raccomanda sempre ai poeti e agli artisti di "tornare"; e

sfatare i timori e le paure che il poeta possa mai arbitrariamente alterare e falsificare realtà e natura, che egli porta in sé nel suo sangue che è la sua anima. E con la natura e la realtà vi è in lui la cultura, la dottrina e la sapienza, quanto e quale a lui di volta in volta fa bisogno; e un'altra vanitosa arroganza è di volergliela somministrare, o di esortarlo a procacciarsela e così a mendicare un'ignoranza che in lui non c'è mai».

Ma in che modo questo contenuto che costituisce tutta la vita stessa entra a far parte dell'arte? Se l'arte significa tutte queste cose che ora sono state dette non è essa in certo modo condizionata da esse? Non c'è pericolo che essa perda così la sua autonomia? E non si avrà il diritto di giudicare l'arte secondo i criteri della moralità, della verità, della rispondenza alla realtà, ecc., se tutte queste cose debbono entrare di pieno diritto nella produzione estetica? Al Croce non poteva sfuggire il pericolo al quale andava incontro la sua teoria dell'autonomia dell'arte con tutte queste concessioni che aveva fatto ai diritti della vita nei confronti di essa. E, appunto per sfuggire a questo pericolo, chiarisce meglio il suo pensiero, e ci dice in che senso tutti quei contenuti entrano a far parte del mondo dell'arte. «Ma certamente» (così egli prosegue) «egli non possiede la praxis, il pensiero, la cultura e le altre cose al modo stesso del guerriero che combatte, del politico che opera, dell'eroe che si sacrifica, del filosofo che indaga, cioè nell'atto del loro prodursi, ché, in tal caso, sarebbe guerriero, politico, eroe, filosofo, e non poeta e artista. Le possiede nel sentimento, calate nel sentimento, come in esso dormienti; e il suo genio le risveglia, e quel mondo sommerso riemerge, simile e pur diverso, fresco e primitivo, non più pensato e attuato e non ancora risottomesso al travaglio del pensiero nè risospinto alle lotte dell'azione contemplata».

E così, ancora una volta, l'autonomia dell'arte, minacciata dalle pretese della vita, è salva, ma la vita che voleva entrare nell'arte ci entra sì, ma purché si abbassi a semplice materia della quale l'artista possa disporre liberamente: non come vita vissuta, ma semplicemente «contemplata». E che le cose stiano così lo sa, meglio di noi, lo stesso Croce. Che a questo modo le esigenze della vita non si fanno valere e non sono mantenute e

rispettate nel loro essere proprio lo sa il nostro stesso autore, il quale, appunto perciò, va in cerca di un altro genere di espressione in cui le diverse esigenze, quella dell'arte e quella della vita, qui solo apparentemente conciliate, trovino la loro vera e autentica conciliazione; e lo trova nell'espressione letteraria. «L'espressione letteraria... consiste nell'attuata armonia tra le espressioni non poetiche, in modo che le prime nel loro corso, pur senza rinnegare sè stesse, non offendano la coscienza poetica e artistica...

«L'equilibrio dei due ordini di espressione si ottiene non col sacrificio l'uno all'altro, in quell'asservimento di cui anche qui è esclusa l'idea, ma col tener conto di tutti e due e col dar loro contemporaneamente nella nuova forma di espressione che è pratica o concettuale o sentimentale in un suo momento, e poetica nell'altro. Poetica di una poesia che assume quei motivi extrapoetici a suoi presupposti, rispettandoli nell'esser loro; cosicchè una passione d'amore dà l'«ingegno» per attestare bellamente quell'amore (...), e nei carmi si cerca la via per giungere al cuore dell'amata, e uno sdegno, una "indignatio", che frema nel petto contro tutto quanto non dovrebbe esserci nell'uomo e nella società, "facit versus". Diciamo "versi", e belli e robusti, ma non già intuizione e contemplazione e rapimento ed estasi poetica, chè, in tal caso, quei motivi sarebbero dissipati e risolti in altro: versi e altrettali modi del dire bene e bellamente, cioè forma che si distingue dal contenuto e che del contenuto è soltanto la "veste"».

Questo passo (che appunto perciò abbiamo voluto riportare per intero) precisa qual è il vero significato dell'esigenza posta di conciliare l'arte con la vita, e come nelle precedenti soluzioni del problema tale esigenza non era stata pienamente e veramente soddisfatta. Qui il contenuto della vita (le espressioni non poetiche, cioè le passionali, eccetera) non rinnega se stesso (vuol dire che altrove si); qui non si sacrifica un ordine di espressione all'altro (vuol dire che altrove questo avveniva); qui (altrove, vuol dire, no) i motivi extrapoetici vengono rispettati nel loro essere proprio; non sono dissipati e risolti in altro (il che chiarisce una volta per tutte che nell'espressione poetica questo avveniva). Qui si attua veramente la conciliazione fra le esigenze

della vita e quelle della bellezza. Ma in che modo? Attraverso un compromesso. L'espressione letteraria infatti non è l'espressione poetica e non coincide con essa: è un compromesso fra l'espressione poetica e tutte le altre forme di espressione non poetiche.

Qual'è allora la conclusione di tutto questo discorso? Che nel pensiero del Croce questo travagliato problema del rapporto fra l'arte e la vita, sempre risolto e sempre riproposto, si risolve veramente, alla fine, solo attraverso un compromesso: un compromesso appunto fra le esigenze dell'arte e quelle della vita. E che cosa dimostra tutto questo e quali conseguenze se ne vogliono ricavare? Un giudizio negativo sul pensiero di un autore che comunque lo si giudichi, lo si accetti o lo si respinga, alla fine, merita sempre di essere meditato e approfondito in tutti i suoi aspetti? No certamente; solo si vuole mettere in luce la estrema difficoltà e complessità di un problema che ancora oggi richiede una soluzione vera e soddisfacente.

[1966]



## SULL'ATTUALITÀ DELL'ARTE CONTEMPORANEA

È facile dimostrare che un'automobile (quando non si guasta) può correre più veloce di una diligenza e che un idroplano riesce a sollevarsi fino a diversi chilometri di altezza mentre una barca, per quanti sforzi faccia, non riuscirà mai a sollevarsi di un solo centimetro dalla superficie del mare, o (al contrario) che una bicicletta ha minore stabilità di una carrozza a quattro ruote e che le esalazioni dei motori a scoppio che si diffondono per le strade delle grandi città sempre più affollate di gente sono meno giovevoli alla salute dell'atmosfera ossigenata di certi villaggi, ora quasi deserti, che sorgono in mezzo ai boschi. Quando invece si parla o si discute intorno all'arte contemporanea non è possibile trovare argomenti che possano dimostrare con la stessa forza ed evidenza che là raggiunge la verità di una tesi o di quella opposta. È vero che a volte rappresentanti della tendenza favorevole a questa forma d'arte o del tutto contrari ad essa sono convinti di portare delle prove schiaccianti e decisive a favore della loro tesi; ma la verità è che se si fossero portate delle prove di questo genere già a quest'ora esse avrebbero schiacciato gli avversari e decisa per sempre la questione. Mentre, come si sa, la polemica continua ancora.

Gli argomenti che si portano, da una parte e dall'altra, non sono mai perentori e decisivi; essi valgono solo in modo relativo, e al massimo possono servire a mostrare la maggiore probabilità che sia valida una tesi piuttosto che un'altra. In questo campo, purtroppo, non si può fare di più.

Ora fra gli argomenti che i sostenitori dell'arte contempora-

nea portano a favore di essa uno di quelli sui quali si insiste maggiormente è il seguente. Si dice. L'arte contemporanea è diversa dall'arte tradizionale perchè la mentalità degli uomini si è modificata rispetto a quella che era nel passato: questa nuova forma d'arte risponde appunto a questa mutata mentalità dell'uomo di oggi. D'altra parte non c'è da stupirsi se sorge ora una nuova forma d'arte che sembra rivoluzionare tutto quello che prima si pensava e si faceva in questo campo; di queste rivoluzioni ne sono avvenute tante altre nel corso della storia: perchè non trovare legittimo che ora se ne produca un'altra? Il fatto poi che questa arte non trovi spesso il favore del pubblico non significa niente e non decide affatto contro la validità di essa; si sa bene infatti che tutte le forme di innovazione, in questo come in tutti gli altri campi, hanno trovato nel primo sorgere forti opposizioni, fino a quando poi la gente ha compreso e inteso il significato di esse, se le è fatte familiari e ha finito con l'accettarle: così avverrà a poco a poco di questa nuova forma d'arte; nè c'è alcuna ragione di pensare che solo questa volta le cose non debbano andare come sono sempre andate.

E con questo discorso che sembra di linearità perfettissima e di una logica del tutto stringente si crede di aver risolto una volta per sempre tutto il problema dell'arte contemporanea.

Veramente (notiamo di passaggio: ma è troppo semplice osservazione) il fatto che molti geni non sono stati compresi e sono stati giudicati negativamente dai loro contemporanei non significa e non porta alla conclusione che tutti gli uomini che sono giudicati in modo negativo sono dei geni: questa conclusione non sarebbe valida nemmeno se si potesse dimostrare che tutti i geni sono giudicati in modo negativo dai propri contemporanei, perchè se è vero che nessuno è profeta nella propria patria non è vero che chi non è riconosciuto profeta nella propria patria è solo per questo un vero profeta.

Ma non è questo il punto che importa discutere. Questa osservazione che si usa fare dai sostenitori dell'arte contemporanea dimostra solo che il mancato riconoscimento dei contemporanei non può decidere da solo la sua condanna. Il punto è un altro: o meglio è questo, ma accentrato e osservato un po' meglio. Questa da noi definita arte contemporanea esiste già e si è diffu-

sa da oltre mezzo secolo: ed è meglio dire che come tendenza essa è presente, in modo visibile, in tutte le specie di arte (poesia, pittura, scultura, ecc.), per lo meno da un secolo. Ora se questa arte risponde alla mentalità dell'uomo di oggi meglio dell'arte tradizionale come si spiega che dopo un secolo, o mezzo se piace di più, della sua presenza, la maggior parte degli uomini non trovano in questa arte contemporanea una più perfetta corrispondenza con le loro esigenze che non in una forma d'arte che poteva valere solo in un tempo oramai sorpassato?

Si può capire che una forma d'arte nuova, anche se rispondente meglio alle esigenze dell'uomo del suo tempo, possa in un primo momento non essere accettata proprio per questa sua novità anche da quegli stessi uomini alle cui esigenze essa invece meglio risponde. Ma tutto questo può avvenire solo in un primo momento, e va bene. Ma ora è da un secolo e più che queste nuove forme hanno fatto la loro apparizione, è da più di mezzo secolo che hanno raggiunto la loro perfetta realizzazione, e gli uomini ancora, nella loro stragrande maggioranza, non si accorgono che quest'arte è fatta proprio per loro, per la loro mutata mentalità, per i loro gusti e le loro tendenze che non sono più quelli di una volta? E c'è questo aggravante da considerare, e cioè che da quando quest'arte è sorta e anche da quando ha raggiunto la sua forma più perfetta l'uomo ha subito nuovi e radicali mutamenti nel suo modo di pensare, di vivere, di concepire le cose. Un pericolo più che aggravante: che prima che l'uomo si accorga che quella forma d'arte risponde meglio alle sue esigenze e la trovi consona al suo nuovo modo di pensare e di vedere le cose, già questo è mutato ancora una volta e quell'arte finisce col risultare vecchia quando ancora è troppo giovane per essere apprezzata.

Nella storia dell'arte si sono verificate parecchie rivoluzioni nel corso dei secoli; non c'è bisogno di ricordarle. E queste rivoluzioni, si sa, hanno sempre trovato ai loro inizi molti uomini che le hanno combattute e osteggiate. Ma quando queste rivoluzioni rispondevano veramente alla mutata mentalità dell'uomo, a un cambiamento avvenuto nelle sue tendenze e nei suoi gusti, esse finivano o prima o poi con l'affermarsi e col trionfare di tutte le opposizioni. In questi casi coloro che le osteggiavano

erano quasi sempre uomini legati a pregiudizi e a preconconcetti dai quali non sapevano liberarsi, ma a poco a poco, nel giro più o meno di una generazione, quando cioè era tramontata la generazione che aveva visto appena sorgere tutte quelle innovazioni e si era costituita quella che era nata quando esse ormai si erano ampiamente diffuse in tutti i campi dell'arte, le nuove forme finivano col trionfare o col trovare il consenso se non di tutti, almeno della stragrande maggioranza degli individui, specialisti o profani che fossero.

Con l'arte contemporanea invece avviene un fatto nuovo e un po' paradossale. Quest'arte esiste ormai da lungo tempo: sono passate diverse generazioni da quando essa ha fatto la sua prima apparizione, e più di una da quando essa si è ampiamente diffusa. Quest'arte è nata non per capriccio di alcuni specialisti del mestiere amanti della novità a qualsiasi costo o del paradosso sconvolgente, ma per opera invece di tutta una schiera di artisti che hanno visto che solo queste nuove forme possono rispondere alle mutate esigenze dell'uomo di oggi: ebbene questo uomo di oggi dopo tante esperienze che ne ha avute non sente questa affinità fra questa forma d'arte e l'orientamento fondamentale del suo animo, non trova in essa alcuna rispondenza con quello che egli sente, esige, o a cui aspira, non si accorge nemmeno che essa ed essa soltanto è fatta per lui, e continua invece a preferire l'arte tradizionale o costruita per lo meno nel modo tradizionale, e non trova questa, come dovrebbe, completamente estranea al suo nuovo modo di vedere, di sentire e di concepire le cose. Perché questo è un fatto che non si può in alcun modo contestare: quest'arte trova sì molto seguito fra gli specialisti e i tecnici di essa, ha anche al di fuori di questa cerchia un discreto numero di gente che la accetta o addirittura la esalta, ma non è riuscita a trovare quella diffusione e quella generale accoglienza che ogni forma d'arte, quando è veramente tale, finisce col trovare fra gli specialisti e profani, uomini del mestiere e semplici amatori, uomini forniti di una preparazione tutta particolare e individui invece dotati appena di una discreta cultura: così come avviene sempre di ogni forma d'arte, grande o piccola che sia, ma che sia veramente arte.

Noi dobbiamo risolvere questo problema. Se questa arte è

nata per rispondere alle esigenze dell'uomo di oggi come si spiega che essa, passato il primo momento di diffidenza e di incomprendimento, non ha finito poi col trovare quella generale accoglienza che dovrebbe trovare un'arte fatta apposta per questo uomo di oggi?

Noi (sia detto fra parentesi) non vogliamo arrivare a una condanna pura e semplice dell'arte contemporanea, né ad una incondizionata esaltazione di essa. Noi cerchiamo soltanto di vedere chiaro in questa difficile questione. Perché, per essere questa arte il prodotto di alcune menti desiderose di paradossi e di novità ad ogni costo essa è durata troppo a lungo e troppo larga è la sua diffusione; d'altra parte, per essere l'espressione dei nuovi tempi e dell'uomo di oggi troppo ristretta è la cerchia entro la quale essa trova accoglienza e approvazione. Questo è il punto che io non riesco a capire: se quest'arte è la migliore espressione dell'uomo di oggi con le sue oramai mutate esigenze ed aspirazioni, come avviene che questo uomo di oggi non si ritrova pienamente in essa, non trova in essa la perfetta soddisfazione di queste sue esigenze ed aspirazioni? Quando si accorgerà e sentirà che quest'arte è l'eco più genuina e più rispondente di tutto quello che vive dentro il suo animo? Non è passato già fin troppo tempo senza che questo fatto che doveva essere così naturale si sia verificato?

Ma forse coloro che sostengono quest'arte e la considerano la vera espressione del nostro tempo ci diranno: La ragione per la quale molta gente non comprende e non accetta la nuova arte è perchè si accosta ad essa legata a tanti pregiudizi dei quali non riesce ancora a liberarsi. Per intendere, e per sentire poi come intimamente propria quest'arte (anzi più propria alla fine di quella di tipo tradizionale) bisogna sapere quali sono gli obiettivi che gli autori di essa si propongono e non volerla giudicare in base a quelli che sono gli obiettivi e i criteri che guidano invece l'arte di tipo tradizionale. Quando voi contemplate una produzione pittorica non dovete cercare dov'è l'albero, dove sono gli occhi, dove sono i capelli: appunto perchè l'artista di oggi non vuole darvi una riproduzione delle cose della natura; se avete desiderio di vedere degli alberi, andate in campagna dove ce ne sono a migliaia, e se volete vedere degli occhi belli mettetevi ad

ammirare tutte le donne che passano. In queste produzioni dovete invece guardare quel colore, quella linea, quel contrasto ecc., ecc. Se ascoltate un pezzo di musica non dovete cercare in esso le solite armonie che legano la nota alta e la nota bassa, le solite frasi melodiche che uniscono in un tutto un insieme di note che si susseguono, il solito modo di chiudere e di concludere la frase o l'intero pezzo; voi dovete invece abituarvi a sentire armonie di tipo del tutto nuovo, in stridente contrasto se occorre con quelle di tipo tradizionale, niente frasi melodiche, ma note aventi ciascuna il suo valore in se stessa, o anche melodie ma concepite o sovrapposte l'una all'altra in un modo del tutto diverso da quello tradizionale, niente chiusure riposanti ma suoni che sembrano aspettare ancora qualche cosa che invece ormai non può più sopraggiungere, ecc., ecc. Se leggete una poesia o una pagina di prosa non andate a cercare qual è il «contenuto» di essa, che cosa il poeta qui ci dice, se descrive qualche scena e qual è questa scena o se descrive un proprio stato d'animo e qual è questo stato d'animo. Niente di tutto questo: state invece ad ascoltare le parole, sentitele risuonare dentro di voi ad una ad una, poi guardate il modo come esse si susseguono, come si combinano, come si richiamano a vicenda: subite l'effetto di tutta questa magia senza cercare che cosa tutto questo voglia significare. E analoghi discorsi si fanno per la scultura e per l'architettura, e si potrebbero fare per certe forme anche di cinema (Fra parentesi le cose non sono così semplici come qui può sembrare perchè i sostenitori dell'arte contemporanea non sono tutti d'accordo sul modo come essa vada concepita e intesa e spesso quello che vi dice uno è proprio l'opposto di quello che vi dice un altro, e certe volte uno stesso autore vi sostiene insieme due tesi che sono in contraddizione fra loro).

È questo un tema sul quale si insiste tanto da parte dei sostenitori dell'arte contemporanea, i quali parlano spesso a questo riguardo di «profani», di «non iniziati», e simili espressioni con le quali rovesciano tutta la responsabilità della limitata diffusione di questa arte su quelli stessi che la respingono. Il che costituisce un metodo al quale si è fatto ricorso tante volte nella storia delle polemiche sull'arte e sulle novità in essa apportate, e spesso con un certo successo. Appunto perchè il discorso sem-

bra a molti (e soprattutto a quelli che lo fanno) abbastanza convincente. Ma vediamo fino a che punto esso lo è.

Secondo questo modo di vedere l'arte contemporanea non si è affermata come dovrebbe perchè coloro che la condannano non si son messi davanti a un buon trattato di estetica che li istruisse sulla natura di questa nuova arte e sul vero modo di intenderla. L'arte contemporanea, secondo quanto dicono coloro che ricorrono per essa a questo genere di difesa, è fatta per quelle persone che posseggono una certa preparazione in fatto di estetica e soprattutto poi siano illuminati di volta in volta su quello che questa opera o quest'altra vuole offrire allo spettatore. Estetica e critica d'arte debbono essere la guida di colui che vuole apprezzare come si deve le nuove produzioni artistiche: senza il possesso di queste discipline si corre il rischio di prendere (come si diceva una volta) lucciole per lanterne.

Ora non c'è dubbio che per intendere qualsiasi forma d'arte, ma soprattutto quella che si presenta per la prima volta, o quasi, all'occhio dello spettatore, occorre avere un certo orientamento su quello che l'arte in genere e questa forma in particolare vogliono essere, e anche un poco di quello che questa opera che ora si sta esaminando vuole realizzare. Un uomo completamente ignaro di tutte queste cose può correre benissimo il rischio di non intendere l'opera d'arte che si mette di fronte. Tutto questo è indiscutibile, e anche io ne sono perfettamente convinto. Ma qui pare che non si tratti soltanto di questo. Non si richiede soltanto una certa cultura, del gusto, una certa familiarità con il mondo dell'arte, e infine una certa consapevolezza di ciò che con quella forma d'arte e con quell'opera in particolare si vuole realizzare: perchè tutti questi requisiti molti di coloro che respingono l'arte contemporanea li posseggono benissimo. Si tratta (se non ho capito male) di andare a leggere il trattato sulla composizione con dodici note che Schönberg o altri possa avere scritto e stare attenti al significato che può avere quella nota, quell'accordo, quel gruppo (o quella «serie») di note in base a quella tecnica che vuole le cose a quel modo. Ora io sono convinto che quando gli scrittori romantici la ruppero con le regole dell'unità di tempo e di luogo gli spettatori che assistevano alla recita delle loro opere accettavano il fatto che fra il primo

atto fosse trascorso un intero anno o trent'anni addirittura perchè tutto questo non appariva loro una cosa assurda e innaturale, e non perchè avessero studiato tutti i trattati che dimostravano la validità di un tale modo di rappresentare i fatti e l'inconsistenza delle tesi avversarie. Quando si presenta a un pubblico una maniera d'arte che meglio risponde al suo modo attuale di vedere e di concepire le cose, non c'è bisogno di trattati che dimostrino che l'armonia non è una legge assoluta della natura o dello spirito umano e che le stesse ragioni che hanno portato all'armonia di tipo tradizionale portano oggi, mutato il clima e le esigenze degli artisti, a un sistema atonale o politonale, che la melodia non è la sostanza vera della musica e che si può fare ottima musica anche senza una sola frase sia pure di due o tre note e con melodie concepite e accostate in un modo del tutto diverso da quello tradizionale: se questa nuova forma d'arte risponde veramente al modo di sentire e di concepire dell'uomo del tempo, questi, superati i primi ostacoli dovuti alla novità, alle abitudini acquisite, ai pregiudizi, finirà con l'accogliere questa arte nuova e con l'accorgersi che essa risponde meglio di tutte le arti del passato alle sue esigenze attuali: così come è avvenuto sempre nel corso della storia.

Qui invece si parla di un'arte per la quale occorre un'iniziazione speciale, e si giustifica la limitata diffusione di quest'arte col fatto che non è di tutti potersi iniziare ad essa, e si parla di profani e di semplici amatori per scagionare l'arte di ogni responsabilità. Ma l'arte, la vera arte, è quella che riesce a conquistare anche i profani, i semplici amatori; un'arte fatta solo per i cultori di essa è un'arte che deve avere un difetto di origine: peggio poi ancora quella che è fatta solo per gli iniziati a una certa poetica. Certamente la musica di Bach non piace a tutti: lo so; ma non è affatto vero che essa piaccia solo ai musicisti di professione e meno ancora poi solo agli iniziati ai misteri speciali di essa.

Ecco il punto; ecco la difficoltà. Quello che non riusciamo a spiegarci è la poca attualità di un'arte che è nata e si è sviluppata proprio nel nostro tempo e per il nostro tempo. E vediamo se troviamo una soluzione che possa in certo qual modo soddisfarci.



Quest'arte, se è nata e si è tanto sviluppata proprio nel nostro tempo, deve in certo qual modo rispondere alle esigenze di questo tempo. D'altra parte se fino a questo momento (e ne è passato tempo perchè potesse farlo) non è riuscita ad imporsi alle nuove generazioni, ciò significa che queste generazioni (tranne una loro piccola parte) non la sentono come propria. E allora? Io penso che quest'arte risponde veramente e soddisfa pienamente le esigenze di un certo gruppo di individui, di una certa categoria di persone veramente tipiche del nostro tempo; di quelle persone scontente di tutto e che non trovano niente a cui credere o a cui dare significato e importanza; e allora non si appigliano a niente, non si fermano a niente; il loro unico desiderio è quello di negare, di distruggere, di innovare ad ogni costo e in qualsiasi modo. E poichè non credono a niente e non trovano niente a cui dare importanza finiscono col non credere e col non trovare soddisfazione vera e piena nemmeno in quello che è stato creato il 1 gennaio di quello stesso anno. E si cercano sempre forme nuove, si innova, si trasforma tutto. Come quelle persone le quali si annoiano di qualunque cosa; cercano sempre cose nuove, diverse da quelle esistenti; ma dopo un poco si annoiano anche di queste e ne cercano altre, per annoiarsi poi anche di queste.

Un'altra caratteristica di questa arte è quello che si potrebbe chiamare l'esibizionismo. Ma un esibizionismo che risponde a una esigenza veramente sentita. Ci sono persone che quando soffrono di un dolore sentono il bisogno di farlo sapere a tutti, di urlare, di contorcersi, di manifestarlo e di gridarlo in tutti i modi possibili: è una necessità, è un modo per dare sfogo e per attenuare così la loro sofferenza. Ora questi individui dei quali parliamo sentono il bisogno di gridare, di fare sentire a tutti la loro insoddisfazione, la loro protesta: ecco perchè esagerano in mille modi le loro manifestazioni, le contorcono, le presentano nelle forme più strambe e più inusitate: per costringere la gente ad accorgersi di loro e di quello che essi gridano. È un'esigenza che fa parte di tutta la loro condizione. Tutto questo s'intende quando si tratta di manifestazioni sincere e veramente sentite (non parliamo qui di tutte quelle manifestazioni volute e artificiose che sono sia pure più frequenti di quelle autentiche).

Ma arrivati a questo punto sorge spontanea la domanda: è arte tutto questo? Il nostro problema non era questo; non era di stabilire la validità o meno di questa arte e tanto meno poi il suo livello nei confronti con le altre produzioni artistiche (in tutti i casi poi un problema di questo genere dovrebbe porsi caso per caso, e non per tutta una produzione presa in maniera così generale e comprensiva). Il nostro problema era quello di vedere quale fosse l'attualità di queste manifestazioni artistiche che sono caratteristiche del nostro tempo. E ci pare di potere concludere che questa arte è sì attuale, ma limitatamente a quella cerchia di individui che non trova niente che li soddisfi nel mondo presente, né in quello passato, e non trova nessuna via per costruire un nuovo mondo che valga veramente la pena di essere costruito. D'altra parte, dopo quello che abbiamo detto non sappiamo più se sia legittimo porsi il problema se queste manifestazioni siano veramente artistiche perchè quella insoddisfazione di tutto, quella scontentezza totale che spinge gli uomini verso quelle produzioni investe anche (e non potrebbe essere diversamente dato il suo carattere di totalità, di negazione assoluta) la stessa arte, è una negazione e una reazione anche nei confronti dell'arte in quanto l'arte fa parte anch'essa del mondo: non sarebbe una negazione coerente con se stessa se non coinvolgesse nella sua azione anche l'arte e se (scusate il paradosso) non si servisse dell'arte per distruggere e rinnegare insieme con tutto quello che esiste anche la stessa arte.

[1968]

## AVANGUARDISMO, SPIRITO DI CASTA QUALUNQUISMO

Parlare dell'avanguardismo nell'arte non è una cosa facile: anzi direi che è una cosa molto difficile. Perchè la prima difficoltà sta nel definire il significato stesso della parola: dobbiamo chiederci di che cosa parliamo quando usiamo questo termine. L'avanguardismo è un movimento molto complesso, direi anzi che non è un movimento, ma una serie di fatti che si racchiudono spesso sotto un unico termine ma che molte volte sono così diversi fra loro che alla fine sembra che in comune non abbiano appunto se non il nome stesso col quale li indichiamo.

E allora, prima ancora di aprire la discussione, è bene precisare che qui non si vuole affrotare il problema dell'avanguardismo in generale, ma solo un aspetto ben delimitato di esso, che non so se sia il più caratteristico (perchè anche questa è una cosa da discutere) ma è per lo meno quello che in questa sede a me interessa discutere.

Cominciamo così con una non definizione, ma con una indicazione. Direi avanguardismo la tendenza a introdurre innovazioni più o meno radicali nella forma, nella tecnica della produzione artistica, nei mezzi potremmo dire di cui l'artista si serve per raggiungere i suoi scopi. Le innovazioni hanno per oggetto la forma. Questo fatto certe volte si basa sul presupposto, più o meno esplicitamente dichiarato, che nell'opera d'arte la forma è tutto, su quella cioè che si dice una concezione formalistica dell'arte; altre volte invece non esiste questo presupposto, anzi le innovazioni sono richieste in vista di nuovi contenuti da es-

primere, quasi una necessità che contenuti nuovi richiedano forme nuove. Ma comunque sia, si muova da una concezione formalistica o contenutistica dell'arte, sta di fatto che le innovazioni riguardano le forme e non i contenuti. L'interesse dell'avanguardista è rivolto sempre verso le innovazioni della forma artistica.

L'innovazione, perchè si possa parlar di avanguardismo, deve riguardare la forma. Se un autore infatti dice delle cose del tutto rivoluzionarie, mai dette fino ad ora, esprime sentimenti che nessuno era riuscito mai a scovare nel fondo dell'animo umano, rivela cose che nessuno ancora conosceva, ma per fare tutto questo si serve del linguaggio tradizionale, nessuno lo chiamerà un artista d'avanguardia.

L'attenzione dell'avanguardista, sia attivamente che passivamente, sia cioè che si tratti di colui che introduce delle innovazioni nell'arte, sia di colui che invece ammira le innovazioni da altri introdotte è sempre rivolta alla forma, non al contenuto.

Il fenomeno, come si presenta nella nostra epoca, è un fenomeno del tutto nuovo nella storia dell'arte, e non ha precedenti. I sostenitori dell'avanguardismo fanno appello alla storia che appunto in tanto è storia in quanto è una serie di continue innovazioni. Tuttavia c'è una differenza fondamentale fra l'innovazione come si è sempre verificata nella storia dell'arte e l'innovazione come si verifica oggi ad opera appunto dell'avanguardia. Quando un artista introduce un'innovazione che ritiene necessaria e valida egli insiste, in ogni sua produzione, su questa innovazione, cerca se mai di perfezionarla continuamente ma sempre allo scopo di confermarla e di consacrarla una volta per sempre; e quelli d'altra parte che la trovano valida anche loro la mantengono e la consolidano sia come artisti nelle loro produzioni sia come amatori che ora vogliono trovare sempre nelle opere d'arte questa nuova forma introdotta. In questo modo l'innovazione si va affermando e consolidando sempre più fino a che diventa qualche cosa di acquisito in modo definitivo o, per dire meglio, in un modo abbastanza duraturo, e così quell'innovazione entra come una tappa della storia, diventa e fa la storia. Il fenomeno dell'avanguardia invece si presenta in un modo del tutto diverso. L'innovazione prima ancora che sia riuscita ad

ottenere il consenso del pubblico e degli artisti viene già abbandonata e sostituita con un'altra, sicchè in nessun modo riesce ad entrare nel processo storico vero e proprio. Non solo, ma spesso volte è lo stesso autore di essa che, prima ancora che la veda diffusa fra gli altri artisti e accettata dalla generalità degli amatori, la distrugge e ne crea una diversa. In altre parole non si dà il tempo alle innovazioni di consolidarsi e di entrare nell'uso e nel gradimento (diciamo così) generale, perchè prima ancora che questo processo sia avvenuto già l'innovazione è considerata una cosa da abbandonare.

Ora che cosa si nasconde sotto questo fenomeno che è, dicevo, del tutto nuovo nella storia? Quali forze operano sotto di esso e lo condizionano? Difficile o forse impossibile dirlo, tante saranno queste forze e queste ragioni, e parte di esse sono probabilmente a noi nascoste.

Ce n'è forse qualcuna però di cui possiamo renderci conto. Vediamo. Io ho parlato di innovazioni nella forma dell'arte e ho parlato anche di innovazioni che non vogliono, non tendono a stabilizzarsi, diciamo così, e che vengono distrutte, a volte anche ad opera dei loro stessi autori, prima che esse diventino di portata generale, prima che siano accettate da tutta una collettività. In altre parole (fermandoci per ora a considerare quest'ultimo aspetto dell'avanguardismo) sembra che gli avanguardisti che innovano non vogliano che la loro innovazione diventi un fenomeno di carattere generale e si stabilizzi; sembra che esso conservi la sua attività solo fino a quando rimane un fenomeno circoscritto, quando è accettato solo da una ristretta cerchia di persone e non è diventato un fatto di portata generale.

L'artista avanguardista sa che la sua innovazione sarà respinta dal grande pubblico: se così non fosse la sua innovazione perderebbe tutto il suo carattere avanguardistico. Egli quindi non si rivolge al grande pubblico. Tuttavia non si chiude solo in se stesso. Egli sa che esiste vicino a lui tutto un ambiente, una cerchia di persone anche loro di tendenze avanguardistiche: che amano e cercano le innovazioni nell'arte. A questa ristretta cerchia egli si rivolge, lavora per questo ambiente. D'altra parte gli amatori che accolgono l'innovazione sanno che sono loro soli ad

accoglierla e che il grande pubblico non la accetterà.

L'artista avanguardista di solito non è un individualista, non è uno che operi solo per se stesso senza tenere nessun conto della reazione del pubblico. Egli ha un suo pubblico, il pubblico appunto di tutti gli avanguardisti come lui, che però tutti insieme costituiscono comunque una cerchia sempre ristretta di individui. L'avanguardista cerca il plauso e il consenso di questo pubblico. Dell'opinione del grande pubblico non gli importa, ma il consenso di questo pubblico ristretto, fatto di avanguardisti come lui, lo cerca e lo desidera ed è soddisfatto quando lo trova. D'altra parte ogni amatore desidera non che il suo consenso sia condiviso dal grande pubblico ma che sia condiviso da quella cerchia di persone che formano insieme con lui il pubblico d'avanguardia.

Ora questo atteggiamento, questo modo di pensare e di operare è quello che si chiama «spirito di casta». L'avanguardista sa di appartenere a una casta, quella appunto degli avanguardisti, e così tutti gli amatori della sua opera.

Si può obiettare a tutto questo che molti avanguardisti affermano e sostengono delle ideologie decisamente contrarie a ogni distinzione fra gruppi e gruppi, fra classi e classi, fra razze e razze; che niente come lo spirito di casta può essere così lontano dalla loro mentalità. Tutto questo può essere vero. Ma qui non si dà un giudizio sugli avanguardisti come persone. Un avanguardista può essere benissimo convinto della eguaglianza fra tutti gli uomini, può respingere ogni distinzione che si faccia fra gli uni e gli altri in base a questa o a quella qualità che gli uni hanno diversa dagli altri, ma in quanto operano come artisti obbediscono a una tendenza a distaccarsi dalla folla, a formare con i propri adepti una cerchia chiusa e ristretta, quella che si dice una «casta». Se essi abbiano o no coscienza di tutto questo è difficile dirlo: certo è che la forza che opera in loro non è se non spirito di casta.

Ma allora, si potrebbe chiedere, almeno quelli che sono consapevoli di questo fatto sono in mala fede quando proclamano poi la loro piena adesione a quei principi di eguaglianza e la loro ripugnanza per tutte le distinzioni settarie fra uomo e uomo? Non credo che sia facile rispondere a una domanda del genere.

Bisognerebbe considerare caso per caso e sempre poi possedere gli elementi che è molto difficile acquisire. Comunque qui non è un processo che si vuole fare agli avanguardisti come uomini per vedere quali meritano di essere assolti e quali meritano di essere condannati. Qui si voleva fare notare solo questo spirito di casta come una caratteristica dell'avanguardismo in genere.

C'è come ho detto, un altro aspetto dell'avanguardismo, che ora vorrei considerare. Ho osservato come le innovazioni degli avanguardisti riguardino sempre la forma. A volte perchè la forma si considera nell'arte come un valore in sè, altre volte invece perchè si pensa che quelle forme nuove servano ad esprimere dei contenuti anch'essi nuovi. Comunque sia però, anche nel caso in cui si dichiara che la forma serve al contenuto, è sempre l'innovazione della forma che interessa veramente, sia l'artista che l'amatore. L'attenzione è sempre rivolta alla forma anche nei casi in cui si afferma che essa deve servire il contenuto. Questa attenzione per la forma in ogni caso implica e ha come suo elemento parallelo una certa noncuranza e indifferenza per il contenuto. Il contenuto in fondo rimane un fatto indifferente. Qualunque contenuto va bene, anche l'assenza totale del contenuto, purché la forma sia realizzata.

È questo atteggiamento di indifferenza verso i contenuti che io chiamerei qualunquismo nel senso letterale e più comprensivo del termine (e non nel senso più restrittivo che esso ha assunto come un certo movimento politico). L'artista d'avanguardia, preoccupato dei problemi di una nuova forma da introdurre nella produzione artistica, si «distrae» nel senso letterale del termine dai problemi del contenuto che vengono dimenticati o accantonati, anche nei casi in cui proprio da essi si erano prese le mosse.

Anche qui potrebbe sorgere un'obiezione. Questi avanguardisti dichiarano e certe volte dimostrano coi fatti che i problemi della vita, di qualunque genere essi siano, non sono a loro indifferenti, anzi essi ne sono presi. Ma infatti io ho parlato di «distrazione» da quei problemi, non di rifiuto di essi. Gli avanguardisti quando fanno dell'arte, preoccupati dei problemi della forma si distraggono dai problemi della vita e assumono almeno in quel momento un atteggiamento qualunquistico di fronte ad essi.

Così le loro produzioni artistiche esprimono questo atteggiamento qualunquistico che ha guidato la loro produzione, anche se esso non è poi rivelatore di tutta la personalità del loro autore. allo stesso modo il contemplatore di un'opera del genere, preso dalle preoccupazioni formali, si «distrae» dai problemi dei contenuti della vita e assume nella contemplazione un atteggiamento qualunquistico nei riguardi di essi.

Giunti a questo punto però mi viene da fare una riflessione, che nel mio caso diventa come un esame di coscienza. Dedicarsi ai problemi dell'arte da un punto di vista teorico, occuparsi di estetica, non implica una rinuncia ad affrontare i problemi della vita, non distrae comunque da questi? Coloro che sono impegnati nella soluzione di problemi religiosi, morali, sociali, politici, economici, ecc., dei problemi insomma di fronte ai quali la vita ci può di volta in volta porre, non si occupano di estetica se non marginalmente, e se mai più che di estetica vera e propria si occupano e si preoccupano della produzione artistica; e anche di questa, non considerata in se stessa, ma nella sua relazione e in funzione direi dei problemi che li interessano: l'arte e l'estetica sono sempre esaminati solo nella loro subordinazione ai problemi della vita e dell'uomo.

Ma dedicarsi ai problemi di estetica come tali non è anche questa una forma di «distrazione» dagli altri problemi della vita, non implica un allontanare l'attenzione da questi, non è un assumere nei riguardi di essi un atteggiamento «qualunquistico»? E il giudizio dato dell'avanguardia non si potrebbe dare anche di chi si dedica ai problemi estetici distraendosi dagli altri problemi?

[1970]



## NOTA BIBLIOGRAFICA

I saggi qui riprodotti sono stati pubblicati per la prima volta con il seguente ordine:

- *Sul concetto di poesia nel pensiero del Vico* (inedito).
- *Il problema della filosofia come si presenta oggi*, in AA.VV. *Autorità e libertà nel processo educativo e altri saggi filosofici*, Torino-Roma-Catania, Società Editrice Internazionale, 1945.
- *Valori estetici ed extra-estetici dell'opera d'arte*, in «Prisma», Catania n. 1, giugno 1945.
- *Libertà e socialità*, in «Prisma», n. 9-10, Catania, luglio-agosto, 1946.
- *Liberalismo e determinismo*, in «Actes du XIème Congrès International de Philosophie», Bruxelles, n. 14, octobre, 1950.
- *La categoria del diritto nel pensiero di Hobbes*, in «Revue Internationale de Philosophie», Bruxelles, vol. IX, 20-26 Août 1953.
- *La nostra Scuola ha fatto bancarotta?*, in «Pedagogia», Catania, a. IV, n. 3, 1955.
- *Il significato dell'apriori e l'idea dell'essere in Rosmini*, in «Atti del Congresso Internazionale di Filosofia A. Rosmini», Firenze, Sansoni, 1957.
- *Personaggi e gente comune nella concezione e nell'arte di Dante*, in «Crogiuolo», a. I, n. 2, 1960.

- *Il problema estetico di fronte alla nuova esperienza del cinema*, in «Siculorum Gymnasium», Catania, N.S., a. XIII, n. 2, luglio-dicembre 1960.
- *Il pensiero estetico di Cleto Carbonara*, in AA.VV., *La filosofia dell'esperienza di Cleto Carbonara*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1961.
- *Sul problema dei generi letterari*, in «Siculorum Gymnasium», Catania, N.S., a. XVI, n. 2, luglio-dicembre, 1961.
- *Creatività ed ermetismo del linguaggio*, in «Annuario dell'Istituto Statale "Giuseppe Lombardo Radice" di Catania», Catania, 1963.
- *Esperienza estetica e religiosità terrena*, in AA.VV., *Studi in memoria di Carmelo Sgroi (1893-1952)*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1965.
- *Sull'evoluzione dell'Estetica crociana*, in AA.VV. «Annuario dell'Istituto Magistrale Statale "Giuseppe Lombardo Radice di Catania», Catania, 1966.
- *Sull'attualità dell'arte contemporanea*, in *Studi in onore di Carmelina Naselli*, vol. II, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.
- *Avanguardismo, spirito di casta, qualunquismo*, in «Logos», Napoli, 1970, n. 1.

## INDICE

|                                                                         |        |
|-------------------------------------------------------------------------|--------|
| <i>Premessa</i> di Giuseppe Giarrizzo.....                              | pag. 3 |
| Sul concetto di poesia nel pensiero del Vico.....                       | » 5    |
| Il problema della filosofia come si presenta oggi.....                  | » 25   |
| Valori estetici ed extra-estetici dell'opera d'arte.....                | » 39   |
| Libertà e socialità.....                                                | » 49   |
| La categoria del diritto nel pensiero di Hobbes.....                    | » 57   |
| Liberalismo e determinismo.....                                         | » 77   |
| La nostra Scuola ha fatto bancarotta?.....                              | » 85   |
| Il significato dell'apriori e l'idea dell'essere<br>in Rosmini.....     | » 103  |
| Personaggi e gente comune nella concezione e<br>nell'arte di Dante..... | » 109  |
| Il problema estetico di fronte alla nuova esperienza<br>del cinema..... | » 117  |
| Il pensiero estetico di Cleto Carbonara.....                            | » 129  |
| Sul problema dei generi letterari.....                                  | » 145  |
| Creatività ed ermetismo del linguaggio.....                             | » 153  |
| Esperienza estetica e religiosità terrena.....                          | » 157  |
| Sull'evoluzione dell'estetica crociana.....                             | » 175  |
| Sull'attualità dell'arte contemporanea.....                             | » 187  |
| Avanguardismo, spirito di casta, qualunquismo.....                      | » 197  |
| Nota bibliografica.....                                                 | » 203  |
| Indice.....                                                             | » 205  |



---

**Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO, *Direttore responsabile***

**Finito di stampare il mese di Luglio 1986 nella «Tipolitografia E. Leone s.n.c.» - Catania**

**Autorizz. 6-VII - 1948 n. 25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania**

---

**Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette, n. 1/037303**